سيرة الغبار

سيرة الغبار

د. ياسر ثابت

تصميم الغلاف: محمد دربالة

رقم الإيداع: 28294 /2022

I.S.B.N:978- 977-6854-96-3

الطبعة الأولى2023م



الإدارة: 17 ش عزت باشا المطرية، القاهرة.

المدير العام: آية سعد الدين

مدير النشر : د. رامي عبد الباقي

المدير التنفيذي : ثائر عزت

هاتف: 01099387500 - 01147633268

E – mail:zeinpublish2017@gmail.com
Facebook: Zein Publish

د. ياسر ثابت

سيرة الغبار

مقالات



مقدمة

كتب بورخيس في كتابه «صنعة الشعر»، «أن الكتب هي فرصة للجمال».

أن تكتب هو أن تغرس وردة في بستان أيامك، أو تنزع شوكة من عينيك.

بالكتابة تقطع مسافات مستحيلة وتردم هوة هائلة في روحك، أو تتفاوض مع الحياة على شروط البقاء.

الكتابة استمالة، فإن نفرَّمنك القارئ فأنت لم تكتب شيئًا.

والناقد الذي يصل إلى المتلقي بلغةٍ مفهومة وأسلوبٍ سلس، ويشرح التفاصيل ويُراعي الدلالات ويجيد الاستشهادات، هو الناقد الحق والكاتب الصادق مع نفسه والآخرين.

والاستمالة هنا لا تعني المداهنة ولا المهادنة، وإنما المقصود بالكلمة هو أن تجذب القارئ مع تقدير عقله ومشاعره وذائقته، دون أن تقع في محظور التفاهة.

يعمل الناقد على استجلاء التفاصيل وإزالة ظُلمة الرواية لتفتح له رحمها وتكافئه بفكرة ما؛ لذا يغزو العمل الإبداعي بهيبته المسوّرة بالعقلانية والمعرفة. والنقد في جوهره تقصٍ أو جهدٌ يتجه بنا إلى إمكانية عالية؛ إذ يهدف إلى إضاءة جوانب أخرى من الأعمال الفكرية والإبداعية.

إنه يحلّق فوق الحياة، ولكنه يصطاد من تفاصيل العمل الإبداعي جماليات أو سمات أو مواطن تستحق الفهم والتأمل، ويلتقط أصداء الأسئلة الدفينة، والمآزق الوجودية والأشواق الأبدية، بعيدًا عن أي استسهال أو تنميط.

لكل ناقدٍ حساسيته وتجربته التي تخوّله فهم آليات النص والكشف عن مزاياه واستخلاص النتائج المناسبة. لا يوجد شيء اسمه قراءة واحدة للنص، بل إن التأويلات هي جزء من متعة القراءة والنقد.

عبر قراءاتٍ نقدية وفكرية متنوعة، يُقدِّمُ هذا الكتاب رصدًا آنيًا ومتوهجًا ومفعمًا بالحيوية والخشونة للأدب والفكر المعاصر. الشاهد أن

العقود القليلة الماضية كانت ديناميكية للغاية وحتى محمومة في المجال الأدبي بشكل عام، وبالذات في مصر.

المعرفة قرين للتراكمية، أما النقد فأساسه التذوق والمقارنة وخوض غمار الاشتباك مع الأصول.

نستقرئ الأدب ونتذوقه، بما فيهِ من مبالغات واستعارات ومواربات وإيحاءات ومجازات وتوريات.

ولكن، ما هو النقد؟

ما هو الشعر والأدب والنقد الفني؟

يجيب الناقد وعالم الاجتماع فالتر بنيامين على ذلك بأنّ النقدَ ليس هو الحكم، بل هو، بادئ ذي بدءٍ، إلقاءُ الضوء على ما يحتويه العمل من فكرٍ (فكرٌ لا ينفصل عن الشكل، عن الأشكال)؛ هو النشر بطريقة محايثة لما يحتويه الأثرُ من فكر. فأيُّ عمل ضعيف من جهة الفكر، هو عملٌ لا يستحقّ النظرَ. لذلك فإنّ النقد يركّز فقط على الكتب «الجيدة».

في كتابه «مفهوم النقد الجمالي في الرومنطيقية الألمانية» وهو أطروحة فالتر بنيامين (1919)، يقول الناقد إن النقد لا يتعلّق بكتاب. بل يتوغّل في الكتاب، عندما تكون لهذا الكتاب جدارةٌ ما، لتفكيك ألغازه. إن أيَّ عملٍ حقيقي هو عملٌ «لا نهائي»؛ إنّه ينشر ويشكّل عددًا لا نهائيًا من الترابطات وفي نفس الوقت يحدّها، ويحدّدها، عبر وساطة الشكل الذي يقوّيها. فهو يحتوي على «تواطؤات سرية». ولذلك فإنّ شكلًا من أشكال «عدم الفهم» (يمكن أن نقول اليوم عدم الوضوح) متأصّلٌ فيه. ذلكم هو حضور عقلٍ أسمى فيه، «عقلٌ كثيفٌ ومتوهج»، يعطي للأثر «مرونته وقوته» كما ذهب إلى ذلك فريدريش شليغل.

ولقد رأينا حتى في المجلات والصحف والمواقع الإلكترونية المختلفة قراءات نقدية عميقة، على الرغم من حدود الحيز النقدي، كان لها دورٌ في الارتقاء بذائقة القراء والمساهمة في تنشيط حركة النقد، بل وساهمت هذه القراءات النقدية في تبسيط عالم النص حتى يحقق مقروئيته.

غنيٌ عن القول، إن إنتاج الأثر النقدي لا يستقيم دون علاقة مثالية مع القارئ، فأول ما يقرر مصير النص النقدي هو لغته. في النقد، مهمة الناقد هي تحويل الفكرة النقدية إلى سبيكة لغوية مشرقة، عميقة، وسهلة المأخذ.

إن الشكل الأسمى للشعر هو الرواية بوصفها «شعرًا مرسلًا»؛ إذ يسع الرواية احتواء «عدد كبير من القصائد. فما يميزها قبل كل شيء، بقدر ما تنجز «فكرة الشعر»، هو خاصيتها «النثرية». فمن حيث هو سلوك متأمل وواضح، فإنّ التفكير هو عكس النشوة والهوس الأفلاطوني» وهو ما يسميه هولدرلين «الرصانة». يحدثُ أن تُقحم الرواية مبدأ التهكّم (وهو النفي المستمر للمحتوى). لكنه يلجأ أيضًا إلى «الأرابيسك»، الذي يتمّ من خلاله الارتقاءُ بالمواد وإبرازها باللجوء إلى المحتوى الأسطوري الذي يختبئ فيها. وبوصفه شكلًا ساميًا من التأمل، يكملُ النقدُ الأثرَ الأدبي ويجدّده، فيرفعه إلى مستوى أعلى من التفكّر القائم فيه بالقوّة؛ ولذا ينبغي أن يكون النقد في حد ذاته عملًا فنيًا.

إن الروائي يقدِّم لقارئه أحداثًا وتجارب مختلفة يمر بها أفرادٌ من نوعيات ومشارب متنافرة، ويدع للقارئ فرصة استنباط أفكار من وقع هذه التجارب التي تحاك وتُحْبك، لتُعبِّر عن اهتماماته. وتدفعه إلى إعادة النظر في إشكاليات وجودية وتساؤلات عن الهوية والانتماء، فضلًا عن إشكالية الحياة العبثية التي يتزعزع تحت وطأتها العالم كله.

ذات يوم قالت الأديبة الفرنسية مارغريت دوراس في استبصارٍ محترم:

«أعتقد أنّ الناس لن يقرأوا فيما سيأتي من الأيام، مع ذلك سيستمرّ البعض في الكتابة بالرغم من أنّ أحد لن يقرأ شيئًا، وستصير القراءة وقفًا على نحلة مغلقة. لا أريد أن أضع نفسي مكان أولئك الذين سيعيشون بعد العام 2000؛ لأنّ كلّ الشروط ستجتمع ليُعاش الضجر بامتلاء. لقد فكرّتُ مليًّا في السأم العميق الذي سيحلّ على تلك الحقبة ولا أرى غير ذلك، مع مزيد من الإمعان في السأم بحثًا عن حدثٍ هباء».

ربما يكون هذا صحيحًا، لكن الكتابة فريضة.

الأكيد أن «الحكاية الناجحة هي التي تُروى من جديد فيتحول من يصغي إليها إلى راو وهكذا»، على حد قول عبدالفتاح كيليطو في كتابه «الغائب: دراسة في مقامة للحريري».

عبر الأعمال الإبداعية المكتوبة، نفهم بدرجة أكبر الإنسان بكل نقائصه، ونستوعب قسوته وهشاشته، ونتأمل الحضور الباذخ للمكان والزمان، ونمتلك نظرة أعمق للحظات والأحداث السائلة، ونعيد الاعتبار لكل ما هامشي وعابر.

والروايات هي حكاياتٌ لا تغلق أقواسها، طالما أن القارئ يجد فيها طيف أحلامه أو بقايا كوابيسه.

دعونا نقول إن أفضل تعريف شخصي للرواية بحسب كاتب هذه السطور، هو ذلك العمل الإبداعي الذي يُقِّدم لنا مادة الحياة، التي يتوقف أمامها الزمن ليفكر، والإنسان ليستعذب الحزن.

وما بين هذا وذاك، نستقصي نحن القراء أثرَ الصدفة والعبث في هذا العالم.

إن ولادةً جديدةً لِلنَّص في ذهنِ القارئ، هي أفضل الجوائز عند المبدع، الذي يحلم بأن تخلق سمكته محيطًا وأن يصنع القراء من قاربه مجذافًا.

من جهةٍ ثانية، يبدو لي القارئ مخيفًا وسخيفًا؛ لأن أحكامه المتواضعة وأهواءه النزقة أحيانًا قد تجور على جماليات الأدب، فتظلم مبدعًا ما بالضربة القاضية!

إن وجدتم الجمال، لا تقتلوه بالتجاهل.

أتمنى لكم قراءة تجمع بين الفائدة والمتعة.

ياسر ثابت

القاهرة

11 نوفمبر 2022

Email: yasser.thabet@gmail.com

أولًا: روايات وقصص في مرايا النقد

«غربة المنازل» في مدينة الغبار

في «غربة المنازل» (الدار المصرية اللبنانية، 2021)، يزيل عزت القمحاوي الغبارعن النو افذ، كي يرى أهلها وجوه الحياة بعيدًا عن أمراض العزلة.

وفي رو اية تزخر بحيل المونتاج، يقودك هذا الرو ائي المتمكن من أدو اته إلى مبنى غامض وعلاقاتٍ غير قابلة للضبط والتأطير. ولأن أعمال عزت القمحاوي تبدو نتيجة احتكاك اللغة بالو اقع والحياة، فإننا نجد أنفسنا في كتاباته ورو اياته.

الرو اية، فضلًا عن نزعتها السحرية، و اتكائها على المفارقة، تميل إلى مخاطبة القارئ/ أو المرويّ له، عبر محكيّ الأفكار، أو المحكيّ النفسي، ذلك الذي يرتكز إلى «وظيفته الوجدانية أكثر من بنيته السردية»[1].

من تقنيات السرد في الرو اية، تستوقفنا ثلاث: الخطاب العاطفي (الجوع والحرمان والشبق)، والاسترجاع والاستباق (مصطلحان سرديان، يدلّ الأول على مخالفة سير السّرد عبر العودة إلى حدث سابق، والثاني على مخالفة زمن السّرد عبر تجاوز الحاضر وذكر حدثٍ لم يحن وقته بعد)[2]، و إثارة السؤال (أسئلة القلق من المستقبل).

ثمّة رسمٌ وموسيقى خاصان بالكتابة، مثل تأثيرات الألوان والأصوات التي تعلو فوق الكلمات، فمن خلال الكلمات، وبين الكلمات، نرى ونسمع. تحدّث صمويل بيكيت عن «حفر ثقوب» في اللغة لنرى أو نسمع «ما يكمن وراءها». يجب أن يُقال عن كلّ كاتب: إنّه رائي، إنّه سامعٌ، «فما يُرى بشكل سيئ، يقال بشكل سيئ» كما يقول بيكيت. هذه الرؤى والسماعات ليست شأنًا خاصًا، ولكنها صور من التاريخ والجغر افيا يُعاد اختراعها باستمرار،

---

1. Farcy Denis – Gérard, «Lexique de la critique», PUF, Paris, 1991, p. 79.
2. د.لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرو اية، مكتبة لبنان ناشرون/دار النهار للنشر، بيروت، 2002، ص 15-18.

على حد تعبير جيل دولوز. فالهذيان هو الذي يبتدعها، كسيرورة تنقل الكلمات من أحد طرفي الكون إلى طرفه الآخر. إنّها أحداثٌ على تخوم اللغة[3].

«الغموض مؤلم» (ص 198)، لكنه ممتع أيضًا.

«الرواية تُمكِّن كاتبها من رسم لوحة شبه كاملة للعالم الواقعي يجسِّد فيها موقفه من هذا الواقع، فإنه ليس هناك أقدر من الروائي على تصوير الفترات الصعبة والمتناقضة في حياة الشعوب»[4].

انطلاقًا من هذا التصور فإن الرواية بناءٌ متكامل يحاكي الحياة بكل تفاصيلها، يستقي منها أحداثها، وشخوصها، وفضاءاتها وعوالمها، فالرواية -كما يرى لوسيان غولدمان- هي ملحمة العصر الحديث، ترصد كل تفاصيل الحياة وتُصورها وفق رؤية كاتبها[5].

في كتاب المكابدات الذي يفتحه هذا الروائي، الكثير من الحكايات التي تدور أحداثها في «مدينة الغبار»، ويمارس من خلالها القمحاوي نقد الواقع وإثارة الأسئلة. أما الزمن الذي يُعنوِن به فصول الرواية فهو مرتبط بذروة ظهور «كوفيد 19» وتفشيه، مع ما يعنيه ذلك من مخاوف، وإجراءات احترازية، وحالات إصابة وهشاشة في هذه المدينة المسحورة التي تتأرجح بين الواقع والخيال.

والخوف لا يُنجِبُ إلا الموت.

بدأ الأمر باتهام الزوج «سمير الصاوي» بإلقاء زوجته «شهد» من نافذة الطابق الخامس بعد أن عرف بإصابتها بـ«كورونا». لم تثبت التهمة على

---

[3] Gilles Deleuze, Essays Critical and Clinical, Minnesota: University of Minnesota Press, 1997.

[4] سيد حامد النساج، بانوراما الرواية العربية الحديثة، مكتبة غريب، القاهرة، ط3، 1985، ص 16.

[5] عماد خالد عبدالنبي؛ أريج محمد الطيب، توظيف تقنية الفيس بوك في الرواية العربية: بين مغامرة الحداثة وانتهاك المألوف – رواية «حارس الفيس بوك» أنموذجًا، مجلة «فصول»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد 106، خريف 2021، ص 163-164.

الرجل، لكن تساقط النساء من النوافذ استمر. «توالت إصباحات وأمسيات بأخبار سقوط النساء من بلكونات ونوافذ المناطق العشوائية، في الشمال، في الجنوب، في الشرق، في الغرب. وسرعان ما اجتاحت الظاهرة كل أحياء المدينة. لم يعد أحد يتذكر أسماء الضحايا، أو يسأل إن كانت حوادث انتحار أو جرائم قتل» (ص 188).

هكذا يبدو الموت مثل لطخة سوداء على ثوب الحياة اليومية المتحرك والصاخب.

فى ظل تعطل الكلام تتمدد مساحة الحواس، حيث يفسح السرد مجالًا لملمس الحياة ورائحتها وطعمها وألوانها، مما يجعل من القراءة عملًا لكل الحواس، ورحلة نكتشف من خلالها عالمًا صاخبًا بالأحلام ومعجزات الحب، تحت المظهر المخادع لهدوء العزلة الحزين.

وبجرأةٍ في السرد و اقتصادٍ فيه في آنٍ معًا، تمشي «غربة المنازل» التي تقع في 208 صفحات على الخيط الرفيع بين الواقعي والخيالي، بحيث يمكن أن نتعرف داخل الرواية إلى وقائع حقيقية يرفعها الخيال إلى عالم من الأساطير. لا يستأثر الوباء بالواجهة دائمًا؛ فكثيرًا ما يتحول إلى مجرد خلفية لعلاقة الشخصيات بالحياة وما يشغلهم من أسئلة حول الوجود والعدم، والقوة والسلطة، والحُبِّ والجنس. هذا الانفتاح على مساراتٍ مختلفة، مضفورٌ في النص الروائي مع تدفّق اللغة التي تنساب الفصحى في عروقها بألق لا مبالغة فيه؛ للتعبير عن خبايا الروح والجسد بلا تكلّف أو ابتذال.

لا تترك الرواية قارئها نهبًا للعزلة والخوف؛ بل يفتح السرد نوافذ تتطلع منها الشخصيات للحياة. «فريدة»، امرأة في منتصف العمر تتأرجح مع حبيبها «يوسف» في عربة النساء بالترام محاصرة بين عيون مستنكرة لوجود رجل بالعربة وبين نظرات محبة من امرأة وحيدة تبدو من عمقها وكأنها رأت ما عاشه الحبيبان للتو. لا تستطيع العاشقة أن تتخذ موقفًا من

نظرات الأخرى إلى حبيبها، فهي لا تعرف إن كانت هذه الأخرى حقيقية عليها أن تغار منها، أم أنها صورتها هي معكوسة على زجاج النافذة. وما إن انفتح باب الترام حتى قفز «يوسف» إلى الرصيف. هنا «سمعت «فريدة» المرأة تستحثها بحماسة:

- وراءه، لا تتركيه» (ص 19).

نظرة متفحصة من امرأة في عربة ترام تصل إلى سرٍّ ما عاشته امرأةٌ أخرى في ساعة حُب.

نلتقي في الرواية بالمؤرخ «بديع العطَّار»، الذي يعتزل قبل الوباء؛ لأنه لا يخشى سوى التاريخ عندما يعطله الخوف.

أفنى «بديع» خمسين عامًا من عمره يتتبع تاريخ قيام الأمم واضمحلالها، لا تخيفه الحروب والمجاعات والأوبئة، لا يرعبه سوى الخوف، الذي «يعتبره الأبشع من كل بشاعة؛ لأنه يبدد تضامن الضحايا ويحولهم إلي ضباع تتداعى لنهش من يسقط من بينهم، يتلذذون برؤية لحمه بين الأنياب لمجرد أنهم ليسوا مكانه» (ص 49). يعجز المؤرخ عن إيقاف آلة التاريخ الخربة، ثم جاءته الفكرة: «اختبئ يصبح ما تخشاه غير موجود» (ص 50). هكذا فرض على نفسه العزلة قبل أن يطرق وباء كورونا أبواب مدينته!

«بدأ العطَّار يستشعر الخوف من الوباء، متذكرًا الطاعون الذي ضرب المدينة المطمورة الآن تحت تلال القمامة على مشارف مدينة الغبار» (ص 54).

يشغله حتى النهاية سؤالٌ واحد: «هل وصل الوباء إلى مدينة الغبار؟» (ص 63).

أما شقيقه وجاره في العمارة «وديع العطار»، فهو باحثٌ يخسر حربًا طويلة الأمد مع الذباب، لكنه يستميت في معركة أخيرة من أجل الحُب مع

«لطيفة العراقي».. وهي امرأة رآها في الحديقة تُريّض كلبتها، فلحق بها وتتبع خطاها مثلها!

يسمع «وديع» طنين الذبابة الزرقاء التي لا تظهر إلا إذا كانت هناك جثة في الجوار، فيشعر بالقلق على شقيقه المسكون بالعزلة.

في شقة أخرى من هذا المبنى، ها هو ذا عطر مريضة شابة يغمر عيادة طبيب النساء الأعزب «فريد عبدالمحيط»، ويقلب حياته رأسًا على عقب، معتزلًا الطب متفرغًا للحُب.

نتابع حكاية الطبيب الذي لطالما «تمنى أن يفقد حاسة الشم التي أفسدت حياته، لكن فقدانها في ظل الوباء يعني إصابة مؤكدة. أخذ يتخيل رائحة جثته لو مات في أيام العزلة. ستكون مثل هذه الرائحة الشنيعة التي افتقدها للتو، سيشمها الجيران، ويفرون من أمام الباب دون أن يُبلغ أحدهُم عن الأمر، أو حتى دون أن يصارح نفسه بأنه شمَّ شيئًا غير عادي. من يريد أن يشمَّ ورطة؟!» (ص 70).

طبيب أمراض نساء «بعد أن توصل إلى الاستنارة، لم يعد للروائح السرية تزمت الفضيلة وزناخة الوظيفة» (ص 84)، ورجل متعدد العلاقات «يُفضِّل الصغيرات السابحات في رحم السذاجة؛ لأنهن لا يعانين من لؤم نساء منتصف العمر اللاتي يغافلنه وينبشن خزائن أدويته. يُفكرِّن بشكل تلقائي في المنشطات. ولا مشكلة لديه في الاعتراف بالحقيقة، لكن الجنس كالعلاج؛ نصف الشفاء يتوقف على الاقتناع بالطبيب» (ص 85).

كان من الممكن أن يُمضي في حياته دون تغيير، لولا أن مريضة شابة أنقذت له بقية حياته، وأعاد معها تعريف السعادة. «خدَّرته ومضت» (ص 74)، «واشتعل في قلبه الحنين إلى كل ما ضيَّعه ذات يوم» (ص 76).

إلا أن نهاية تلك العلاقة تبدو صادمة إلى أقصى حد.

في العلاقة بين الموسيقار «رامي حنا» ومعشوقته «غيداء»، نلمس مشاعر مرهفة، رغم أن البداية كانت مجرد خدعة إعلان لطلب سكرتيرة. «عندما جاءت إلى هذه الشقة منذ ثلاثين عامًا، تصوّر أنها امرأة أخر ستزوره مرةً أو مرتين» (ص28)، قبل أن يتنبه «إلى أنه ليس من قرر استقبال غيداء تحت سقفه؛ فهي التي قررت البقاء في هذه الشقة بكل كبرياء الكونتيسة دو جرمانت، ولم يملك سوى الاستجابة لرغبتها، وسرعان ما تعمق وجودها إلى حد أن صار عاجزًا عن تصور الحياة بدونها، بينما لم تمنحه في أي وقت الإحساس بأنها في حالة اضطرار» (ص 28).

في صباح اليوم التالي لبدء عملها مديرة للمنزل و إقامتها فيه، رأى ما أدهشه.

«كانت جالسة في بيجاما سماوية قصيرة، وفي يدها فنجان من طقم فاليري الكلاسيكي الذي لم يستعمله منذ عشرين سنة على الأقل. شقت الفرحة بوجودها قلبه، ولم تلبث الغيرة أن جرحت فرحته تحت وطأة إحساس بأن أشياءه متناغمة مع غيداء أكثر من تناغمها معه. وداهمه شعور بالاستياء من شقته التي خانته بانتمائها إلى هذا الحد لامرأة تستيقظ فيها للمرة الأولى» (ص 36).

لكن بعد نحو شهر من تطور هذه العلاقة الغامضة والناعمة، التحم الجسدان -لمرة أولى وأخيرة- يقول لنفسه: «لقد عرفتُ أخيرًا المرأة التي سأشيخ معها» (ص 41).

«مع الوقت غامت رغبات جسده، أصبحت مثل شعاع شمس يتسلل من خلف زجاج مضبب يمرر الضوء من دون حرارة. لم يعد متأكدًا ماذا يريد فيما تبقى من حياته، لكنه يعرف تمامًا ما فاته فيما مضى، وتسامح مع كل الفقد، وتنازل عن الكثير من الأسئلة التي لم يجد لها جوابًا، إلا واحدًا، ولن يستريح قبل أن يسمع من غيداء جوابًا: لماذا لم ترغب فيه ثانيةً؟» (ص 45).

تمرض «غيداء» وتُعالَج في المستشفى قبل عودتها إلى البيت على كرسي ذي عجلات، لتبدأ رحلة الاعتناء بها بدلًا من أن تعتني هي به:

«أعادها إلى الغرفة. حشد لها الوسائد، وحملها من تحت إبطيها و أنزلها على السرير، هيأ ساقيها في وضعٍ مريح، ثم خرج وجلب زجاجة ماء وكأسًا. صبَّ لها، وشرب ما تبقى منها، ثم وضع الزجاجة والكأس على الكوميدينو واستدار إلى الجهة الأخرى واستلقى بجوارها» (ص 39).

يُحدِّث «رامي» نفسه قائلًا:

«-لقد دجَّنتُها، ولم تعد تستغني عني!

هتف كالطفل الهائم بين الكويكبات، استلقى بجانبها وطوّقها بذراعه. أخذت أصابعه تعبث بظهرها من فوق قميصها القطني، متلمسة غبطة عودتها إلى البيت. وسرعان ما تحولت غبطة الأصابع إلى بهجة في القلب» (ص 27).

ها نحن أمام موسيقار عرف الكثير من النساء و انتهى مقيدًا بسطوة امرأة يحاول الإمساك بجملة لحنها الأولى مكتفيًا ببهجة الشيخوخة بجوارها.

ما يرسمه عزت القمحاوي هنا هو الشعور بالشيخوخة والتعبير عنها بمنظور مختلف، علمًا بأن الشيخوخة كانت منذ التراث القديم وفي العصور الوسطى وما بعدها موضوعًا للأدب والفلسفة والفنون كلها؛ إذ إن «هذه العلوم اهتمت بالمرحلة الأخيرة من عمر الإنسان، من خلال منطلقات منها: مدح الشيخوخة أو توبيخها، أو العزاء أو المواساة، أو الشكوى منها، أو بشاعتها، أو هجاؤها، أو السخرية منها»[6].

[6] Henritte Herwig, Für eine neue Kultur der Integration des Alters. In: Merkwürdige Alte, hg. von Henriette Herwig, Bielefeld, 2014, p. 19.

ولما كان الأمر متعلقًا بشعور إنساني أو حالة إنسانية، فإن الشكوى من الشيخوخة أو الهرم تغدو نابعة من شعور جمعي، لا يختص بأدب دون آخر، ولذلك ليس من الغريب أن يقال إن هذه الظاهرة شائعة في الأدب العالمي، فلا يكاد يخلو أدب أمة من الحديث عن العلاقة بين الجسد والزمن من خلال الشعور بالشيخوخة، فموتيف الشيخوخة يتحدث في الأدب عن التهدم الجسدي أو النفسي[7].

بشرٌ، من كل صنف ولون، و أفعالٌ عظيمة وأخرى مخزية. طوبى للقارئ الذي يقرأ ويفكر ويستمتع دون أحكام مسبقة تُكبِّل القراءة وتخنق متعة تذوق الحكاية.

[7]Miriam Haller, Unwürdige Greisinnen: "Ageing trouble" im literarischen Text; In: Heike Hartung, (Hrsg.): Alter und Geschlecht. Repräsentationen, Geschichten und Theorien des Alter(n)s (45-63). Bielefeld: transcript, 2005, p. 47.

الأبطال الخائبون في «أيام الشمس المشرقة»

«عمل الناقد لا يمكن قياسه فقط بكفاءة «دراسة النصوص والتمييز بين الأساليب»، أو بحجم المعارف الأدبية، ولا حتى بامتلاك المفاهيم والنظريات، و إنما أيضًا بتملك بصيرة الانحياز لمنتج أدبي وفني مخصوص»[8]

هذه الرواية البديعة مكتوبة بأيادٍ هلامية لا تُرى، مغلولة إلى عروةِ الحنين. إنها نظرة إلى الوراء، حيث الجنة الوحيدة الممكنة، ونظرة أخرى إلى الأمام، حيث الحياة الشبيهة بالجحيم.

بعنوان مراوغ «أيام الشمس المشرقة» (دار العين، 2022)، تشير الروائية ميرال الطحاوي إلى قوس قزحِ الأملِ والخلاص وهو يغيب في تيارات الماء مع الغرقى، وتسرق لقارئها تلك الومضة من برقِ الحنين إلى الجنّة المفقودة.

لا يمكن فهم الأسطورة إلا بخلق مقابل واقعي لها، وفي الانتقال من الأسطوري إلى الواقعي قد يفقد النص معناه، إلا أن القارئ محظوظ لأنه أمام عمل روائي متماسك يتفادى مأزق النخبوية وفخ الثيمات المكررة ويحتفظ بطزاجة المشاهد وحيوية الإيقاع.

هناك بوحٌ دافئ، في مجتمع يتلذذ بالتلصص على حياة الآخرين، فما بالك بحياة النساء؟ وإذا كانت ثقافتنا ليست ثقافة اعتراف، لاعتبارات دينية وأخلاقية مختلفة، فإن هذه الرواية تُقدِّم للمتلقي بصدقٍ بليغ فرصة لتقبل الآخر بأخطائه وزلاته، عبر نصٍ هو في حد ذاته خدعة ممتعة.

في الرواية كثير من أصداء الهديل وزئير الوحوش وعذابات الأنفس التي عقدت العزم على الرحيل أو الغياب. بين «الشمس المشرقة» و«الجنة الأبدية» تقع منطقة يسميها السارد تلة «سنام الجمل»، التي تبعد كيلومترات عدة عن

[8] شرف الدين ماجدولين، التمثُّل النقدي لمبدأ الهواية: قراءة في الأسس والتجليات، مجلة «فصول»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد 106، خريف 2021، ص 13.

«الشمس المشرقة»، وحال سكانها المتعددي الأعراق، أفضل نسبيًا، لكنها تظل مجرد هضبة وسطى تنام تحت أقدام «الجنة الأبدية». حتى المدينة التي درست «نجوى سالم» في جامعتها علم الاجتماع، تصورها لنا إحدى شخصيات الرواية وهي تخاطب الطالبة الحالمة على أنها «مدينة موبوءة وأكثر خرابًا من بلادك». هي مدينة صغيرة وكئيبة في إحدى الولايات الشمالية. كآبتها ترجع إلى أن الشمس لا تعرف طريقًا إليها، إلا في فصل الصيف القصير.

ومن «سُّرة الأرض» التي استحالت «مركزًا للبيع والشراء والتفاوض والتلصص والتخفي» (ص 112) إلى «الكوارتر» وتلة «سنام الجمل» ومركب «عين الحياة»، تتخلق أمامك جغرافيا كاملة وهائلة تعج ببشرٍ ذاهلين، يحلمون بنهرٍ شاردٍ بريء يغسل غرورهم وارتباكهم ويداوي خيباتهم، ويحقن أجسادهم بدماء الأرض الجديدة.

وفي كل ذلك، تطرز الروائية لقارئها وشاحًا ناعمًا، عن الخارطة النفسية لأبطالها القادمين من عالم متعدد الأعراق، وأبعادهم الاجتماعية السابقة حتى على الوصول لأرض المهجر، توظف تفاصيلهم اليومية التي تنتقيها بعناية، لتسلط الضوء على حياة لم نكن نعرفها، وعن فئة مهمّشة يظن الجميع، على عكس الواقع، أنها الفئة الناجية. تمنح الكاتبة لهؤلاء المهمّشين صوتًا، وتحفر عميقًا في أسئلة تخصهم وعالمًا روائيًا هو واقعهم ذاته، قبل أن يتحوّل السرد إلى رواية متماسكة تسرد قصصهم.

لدى ميرال الطحاوي مخيلة مخاتلة، محتالة، وبفضل قدرتها على تدوير الحكايات، والاستماع الجيد، والتأمل الحقيقي، والوعي المناسب، والثقافة الموسوعية، فإنها تمتلك مفاتيح خزانة لا تنضب من القصص التي تستحق أن تُروى.

إن الترابط اللغوي (الخيالي والحسي أو التجسيدي) في الرواية يجعلك أمام عملية معرفية وإبداعية من نوع جديد؛ إذ تنتج الروائية كنايات واستعارات جديدة تشبه رحلة التعرف على مجتمع جديد أو لغة جديدة. يمكن

أن تجد أمثلة كثيرة لما نعنيه في لحظات الصراع والشجار بل والموت في هذه الرواية، القائمة على بناء معماري له أصول.

وإذا كان تناول جزء معين من بناء الرواية بالنقد، والتحليل دون بقية المكونات السردية، من شأنه أن يهدد القيمة الدلالية الكلية للسياق الروائي، ويهدر قيمة بنيته الفنية، فإن الناقد الإنجليزي بيرسي لوبوك يرى أن «أية محاولة لتفكيك عناصر الرواية تؤدي إلى إتلاف الحياة فيها»[9]. فالرواية في نظر لوبوك شريحة من الحياة، وأي معالجة جزئية تعطي صورة منقوصة، وأحيانًا مشوهة لتلك الحياة، إلا أننا في هذه المقاربة النقدية مهتمون بتناول جوانب وجماليات محددة من العمل الروائي الذي بين أيدينا.

وربما جاز القول إن «أيام الشمس المشرقة» هي محاولة لوضع لبنة إضافية في صرح تجديد البناء الفني للرواية العربية، والتطلع لما هو خلف جدران الأمم الأخرى، مع توزيع أكثر للأدوار والأصوات والوظائف السردية، ومسرحة الأحداث.

مع الصفحة الأولى من الرواية تضع ميرال الطحاوي قارئها في صلب الحكاية، وتصدمه بحادث إطلاق نار مميت.

«حين دخلتْ البيت، وجدتْ «نِعَم الخبَّاز» بِكرها الذي جاوز التاسعة عشرة بقليل ممددًا على الأرض وجهه إلى الأسفل والطلقة التي اخترقتْ دماغه خرجتْ من الخلف واستقرتْ في الحائط، رأتْ جسده الضخم ممددًا في بركة من الدم الطازج الذي لم يتجمد بعد» (ص 9).

سرعان ما نكتشف أن هذه الحادثة جزء من حوادث مأساوية مماثلة وقعت في الجوار خلال الأشهر القليلة الماضية. تدرك كقارئ أنه «ليس مهمًا الوقوف حول التفاصيل، يسقط البشر برصاص طائش طوال الوقت في تلك التلال، يحدث ذلك داخل البيوت الخشبية الفقيرة؛ وبالتالي يُرجح أن يكون

---

[9] بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، ترجمة: عبدالستار جواد، دار مجدلاوي، عمان، ط 2، 2000، ص 31.

انتحارًا أو مشاجرة عائلية من تلك المشاجرات التي تحدث في «الشمس المشرقة»، وتؤدي إلى نتائج ينساها الناس بعد وقتٍ قصير لينشغلوا بغيرها» (ص 11).

لا تسرف الروائية في التمهيد للشخصيات والأحداث، فتدخل في صلب الحكاية «تشتعل حوادث إطلاق النار في كل مرة في أماكن غير متوقعة» (ص 11).

في كل بيت من البيوت الخشبية في حي المهاجرين فاجعة تعلن عن نفسها، ولا تختلف سوى في تفاصيلها الخشنة.

«بعد تلك الحوادث العارضة تحوّل إطلاق النار في الوادي إلى تراجيديا متسلسلة ذات طبيعة موسمية كالحرائق، لا يعرف أحد كيف تبدأ أو أين تنتهي» (ص 11)، لكن «نِعَم الخبّاز وحدها كانت تعتقد أن إطلاق الرصاص يحدث للآخرين، يحدث لـ«يولاندا» و«أوسكار» و«سوزانا»، ولا يمكن بالطبع أن يصل إلى بيتها، لكنه وصل» (ص 12).

نحن، إذن، أمام حالة من التوتر والقلق، ومشاهد الموت المجاني، في حوادث القتل والانتحار والرصاص الطائش، في حين يتناسى الناجون من الفواجع آلامهم وأحزانهم، بعد أن أصبحت تلك الحوادث من فرط تكرارها مجرد خبر.

«ومع الوقت انشغلت نِعَم الخبَّاز بأوجاعها، و انشغلت «الشمس المشرقة» بعدة كوارث أخرى، مثل غرق «ميمي دونج»، وفقدان «لوسي» قطة «إيمي»، وهروب «عمر» ابن «نِعَم الخبَّاز»، وجروح «سليم النجار» ومحاولة انتشال أطفال المركبة المنكوبة «عين الحياة» (ص 13).

«ميمي دونج»، التي تبدأ الرواية بحادث غرقها وتنتهي به، هي «دكناء اللون، إفريقية، جميلة، طويلة ونحيلة وتملك وجهًا يثير الرغبة والحنق في آن. بشرة سمراء ناعمة كالحرير وعينان لوزيتان وشفتان ممتلئتان. جلبتها إلى الشمس المشرقة بعثة تبشيرية وهي في التاسعة من عمرها».

عاملة نظافة تكرهها «نِعم الخبّاز»؛ لأنها مرغوبة من الرجال ولأنها أغوت ابنها «جمال» قبل أن ينتحر. «الشمس المشرقة» إذًا هي بلدة تعددت جيوبها العرقية وأصبحت مستعمرة كبيرة لعاملات النظافة والتدبير المنزلي ومجموعة أخرى من المحكومين بالبؤس الأبدي.

في روايةٍ المأساة فيها غالبةٌ على تاريخ الجميع، تتمتع شخصيات الرواية بقدرٍ من التفرد الأدبي؛ إذ نرى في كل شخصية نموذجًا مطروق من قبل، على غرار عاملات النظافة اللاتي تنبعث منهن دومًا رائحة هي خليط من مساحيق وسوائل التنظيف، وتترك آثارها على راحات أيديهن، ويمتلكن ذوقًا خاصًا في الأزياء يعكس ارتباكًا واضحًا في الهوية لديهن، تمامًا كما هي الحال مع «نِعَم»: «ما تبقى من هيئتها كان مثيرًا للشفقة والرخص، تعكس ملابسها خليطًا من أذواق المهمشين، وذلك لأنها تعتمد بشكل أساسي على ما يمكن أن نسميه فضلات الآخرين» (ص 34).

البطلة «نِعَم الخبّاز» تُجسِّد مع غيرها من النساء طبقة جديدة من المهاجرين، يمكن أن نطلق عليهم الطبقة الدنيا والأكثر فقرًا التي يتم استغلالها في الأعمال الشاقة. الرواية ترصد هذا العالم من خلال عدد من الشخصيات: «نِعَم الخبّاز» عاملة النظافة التي شوّه وجهها إثر حادثة في طفولتها. «في الرابعة من عمرها انكفأت «نِعَم» على راكية النار وترك ذلك ندوبًا عميقة في الشق الأيمن من وجهها الأسمر البالي، وزادت الخدوش من لمعان عينيها الصغيرتين اللتين تشبهان عيون الثعالب الغاضبة» (ص 17).

تشيّد ميرال الطحاوي سرديتها عبر تكنيك مراوغ يشبه حركة الذاكرة ذهابا وإيابًا، من حياة بائسة إلى حياة لا تقل بؤسًا، وفي الخلفية ثمة رسم آخر لأرض الحلم بعد أن تحوّلت إلى كابوس.

«كان وجود الحرق القديم على بشرتها السمراء وثيقة تكفل لها التصديق بكونها ضحية بشكلٍ من الأشكال، ضحية عنف أو حرب أو اضطهاد عِرقي، تعرف «نِعَم» الاستفادة من تلك المؤثرات الفيزيقية حين تود ذلك» (ص 36)

«تتذكر «نِعَم الخبّاز» عددًا من مخدوميها بكثير من المرارة، تلك التي ستظل تلازمها حتى بعد أن انتهى بها المطاف إلى أرض «الشمس المشرقة» (ص 33).

«حينما هبطت «نِعَم» على تلك الأرض لم تكن، كغيرها من المهاجرين، قادرة على إجراء محادثة بسيطة يمكن فهم مغزاها»... «وبعد أشهر قليلة تمكنت «نِعَم» بسرعة من التواصل وإدارة حوار وقح قصير ومباغت، واستطاعت أن تمتلك عدة مهارات كلامية تُمكنها من الانتقاء بدقة من قاموس الشتائم، تلك العبارات المتداولة التي ربما لا تفهم معناها بدقة، لكنها تنطقها بصورة صحيحة، ومُعبِّرة، وتستطيع توظيفها في السياق لتصيب بها أهدافها بكفاءة» (ص35).

تُجسِّد «نِعَم الخبّاز» التناقضات التي يصعب فهمها، فهي امرأة ليست جميلة لأسباب خارجة عن إرادتها، لكنها تفني عمرها بحثًا عن التقبل والمحبة، وأميّة، لكنها قادرة على خلق لغتها، ومجابهة المجتمع بلا خجل، وطموحة حد الشره، ومفعمة بالحياة والأسى والقبح والتناقض.

امرأة «تشتهي دور العاشقة والمحبوبة وهو دور لم تفلح في تجسيده في الحقيقة» (ص 37) و«تقفز من عينيها تلك النظرة المفعمة بالتشهي وهي تنحني بأدوات التنظيف على تلك البيوت الباذخة التي تقدِّم لها خدماتها» (ص 37).

تتخيلها امرأة، تُقسِّم شعرها إلى ضفائر، وتودُّ أن تعود جنينًا كما كانت في رحم أمها.

«تعشق «نِعم الخبّاز» برامج التليفزيون المحلي وبرامج الو اقع» (ص 39)، و«ظل إخلاصها لمتابعة تلك العروض التليفزيونية ير افقها، حتى بعد أن كبرت، وتحطمت فقرات ظهرها، وفقدت الرجال الثلاثة الذين وهبت حياتها لهم، ووهبوا حياتهم للفرار منها. رحل الزوج والولدان واحدًا بعد آخر وبقيت «نِعَم» على ذلك الخليج، تحاول تجاوز تلك الحقيقة باجترار الأسى، و اقتناء فضلات الآخرين» (ص 40).

المفارقة أننا في نهاية المطاف نشعر بالتعاطف إزاء «نِعَم» الصاخبة والبذيئة، والفقيرة حد الفاقة، والمتعثرة في الحب وخائبة الأمل في العلاقات، وحتى في الأمومة.

إلى جانب «نِعَم» هناك أيضًا المزيد من المهمشين: «سوزانا» التي «تأكل كبقرة وتنتف حواجبها الرقيقة وتضع الكثير من المساحيق على تجاعيدها، بل وتنام مع كل عابر» (ص 41)، و«ميمي دونج» الشابة الإفريقية التي تم استقدامها مع غيرها من الأطفال عبر الكنيسة، والصومالية «فاطيما» وهي «الصديقة الوحيدة التي تخصها «نِعَم» باعترافاتها التي تتعلق بالرجال» (ص 41)، والمكسيكية «كريستال» التي «دائمًا ما تكون مشغولة في حصر غنائمها من حملات إخلاء البيوت المنكوبة» (ص 44) وغيرهن من الشخصيات، ضحايا الحروب والمجاعات، المتسللين، الخادمات والمربيات، الرجال أيضًا الصعاليك والطامحين والهاربين من جحيم الماضي.

وفي الرواية يتعرف القارئ أيضًا إلى العاملين في مجال الإخلاء والمتاجرة في كنوز المنازل المهدّمة، وحتى متطوعي وموظفي المجموعات الإغاثية. كما يتعرف إلى فقيه المهاجرين «الإمام أبو عبدالقادر»، الذي تتركز مهمته على تكريم الموتى وإقامة الشعائر ودفنهم في «مقابر «الشمس المشرقة» والتي يطلقون عليها «حديقة الأرواح» (ص 50)؛ وكذا «أحمد الوكيل» غريب الأطوار، الذي «يملك هذا الوجه الجنائزي الذي يؤهله إلى التوسل والبكاء وإثارة الشجن» (ص 76)، وهو «يرافق شيخه في المقبرة حينًا، أو يجلس على رصيف العمال اليوميين، أو يقصد نقطة التجمع العمالي أمام بيت «كريستال» وزوجها المقاول الصغير؛ طمعًا في الحصول على عملٍ ما من الأعمال اليومية» (ص 61). وحين كسر حاجز الصمت وبدأ في البوح عن مشقة أيامه «أيقنت «نِعَم» أن قلبه قد سقط في تلك الهوة التي تُسمى البوح والفضفضة، وأنه قادم لا محالة إلى حيث أعدت العدة لاستقباله» (ص 63).

«أحمد الوكيل» مؤرق بالمخاوف. علاقته بـ«نِعَم الخبّاز» تشبه تصادم جبلين من الجليد، يتقاربان فقط ليسحق أحدهما الآخر، ثم يتباعدان بعد خسارة حتمية بفعل التنافر العميق بين روحيهما.

«حين دخل بيتها للمرة الأولى كان قد استسلم تمامًا لقدَره، مثلما يستسلم الجُحر لتقلُّص العقرب الصغيرة التي تختبئ في شقوقه» (ص 101)، و«استسلم لالتصاق «نِعَم» بجسده، و افتراسها بمهارة عقرب ما تبقَّى من أحلامه» (102).

يمكنك أن تستمتع بتذوق وصف الروائية لهذا العلاقة التي أصبحت زيجة أثمرت ولدين: «العلاقة بين «أحمد الوكيل» و«نِعَم الخبّاز» كانت تشبه تصادم جبلين من الجليد، يتقاربان فقط ليسحق بعضهما بعضًا، ثم ينسحبان بعد خسارة حتمية بفعل التنافر العميق بين روحيهما» (ص 104).

«صارت «نِعم» تدرك بالتدريج أن «أحمد الوكيل» مجرد رجل خائب في الحياة والفراش معًا، وصارت تتعمد إهانته» (ص 107). الدفء يخبو، لكنها تستميت لتبقيه، قبل أن يختفي الرجل من بيتها بعد ثلاث سنوات، وتتفرغ «نِعم» للاشتباك مع طفليها والحسرة على الأبناء الخائبين!

عنصر المكان في الرواية جزء مهم من حياة الشخصيات.

تدور أحداث رواية «أيام الشمس المشرقة» في بلدة أو مدينة تقع على الحدود البرية والساحلية للشاطئ الغربي، تحولت من مدينة جبلية مهجورة كانت في السابق مدينة لعمال المناجم لتصبح هدفًا للمغامرين والهاربين، ومعبرًا يجتذب العمالة غير الشرعية التي تعيش في هذا الهامش. «توسعت المستعمرة البشرية مع الوقت وضمت إليها غيرها من الأحياء والامتدادات السكنية، التي تجاورت بين الهضاب الصحراوية وتحوَّلت إلى محطة لعبور العمال المتسللين إلى المزارع الجبلية في الشمال» (ص 15).

هذه الطبيعة القاسية تؤثر في حياة اللاجئين الذين نتابع سيرتهم في الرواية. نسيج هذه الرواية ينطلق من الظواهر الطبيعية المحيطة بالشخصيات ومن ثم منحت اللغة إمكانات أكثر شعرية، ما جعلنا ندرك أكثر أبعاد التهميش والصراع في أماكن اللجوء والنزوح.

«عُمَر»؛ الابن الأصغر لـ«نِعَم الخبّاز» يشتهي الحياة في مجتمعات «جنة عدن». تبدو له تلك الحياة المشتهاة «أكثر آدمية ولطفًا». حياة «تليق به كطالب مثالي ممتلئ بزهو تفوقه الدراسي». وبالتالي يهرب من «الشمس المشرقة» بمساعدة معلمته في المدرسة الثانوية وتدعى «إليسا». شجعتْه على أن يقبل أن تتبناه أسرة بديلة تساعده على الالتحاق بالجامعة. تصيب النكبات الجميع في تلك الأرض، يكبر الأبناء على كراهية تلك الحياة الشاقة، ويهربون حين يتسنى لهم ذلك، ويعودون إذا أخفقوا في العثور على ما طمحوا إليه.

يصنف الفرنسي غلبير دوران أماكن الإقامة والاحتواء، وما يتعلق بها من أنشطة ضمن الرموز الحميمة التي تُعبِّر عن الجانب المادي في الإنسان. وهي تشكِّل الصور المرتبطة بأنشطته الحياتية الضرورية، مثل الأكل والإقامة والأفعال الجنسية[10]. تبدو هذه الرموز كثيفة في «أيام الشمس المشرقة»، فقد تجلّت في كل الفضاءات المعبرة عن معنى التهميش والإقصاء والعنف والبحث عن الرزق والصراع مع الطبيعة القاسية وقلة الموارد ومصادر الدخل.

تفتح ميرال الطحاوي صندوق الحكايات على إسقاطات ورموز وإحالات تصلح لأي زمان ومكان. قد تبدو لنا أرضًا خيالية، في الولايات المتحدة أو كندا أو أستراليا، أو غير ذلك من بلاد الهجرة، إلا أن الخارطة السكانية وتلك الجيوب العرقية والحكايات المؤلمة تظل أهم من المكان نفسه.

وبينما ترمز «الشمس المشرقة» إلى مجتمع المهاجرين، فإنها تطل بدورها على «الجنة الأبدية»، تلك المقاطعة الغنية التي يمتهن فيها سكان الشمس أعمالًا متواضعة، كالتنظيف وتهذيب الحدائق، ويشهدون عن كثب معيشة سكانها الفارهة، التي تغرّبوا وهم يحلمون بها ولم يحصلوا عليها. عبر تلك الثنائية، أبرزت ميرال الطحاوي في روايتها حقيقة أن المهاجرين أولئك لم يجدوا ضالتهم في المهجر، وذهبوا هناك ليواجهوا طبقية وبؤسًا فوق الغربة.

---

10 Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris: Dunod, 11 édition, 1992, p. 59.

في المقابل، هناك أيضًا نوع من النوستالجيا أو الحنين إلى الماضي لدى أبطال الرواية من المهاجرين؛ إذ نجدهم غارقين في استدعاء الماضي، ويتبدى هذا الحنين الجارف كماء هزم السد، في كثير من المواقف والمواضع في الرواية. تأخذ النوستالجيا أبطالها وتقذف بهم إلى التفاصيل السحيقة، وإلى الصغير والبسيط من الأشياء التي شكّلت إدراكهم وأحاسيسهم في زمن مضى، لكن الحنين يبدو في النهاية استحضارًا مشوشًا، ومتخيلًا أيضًا، لأن الحقيقة غائبة، وربما لأن الشتات والتغرب عن مسقط الرأس يسمح لأبطاله أن يتصوروا أنفسهم بشكل حر وربما مختلق. «كل الغرباء يخترعون تاريخهم الشخصي بطرق متخيلة ولا داعي للتدقيق فيها أو التوقف عندها» (ص 42)، «ربما لأن كل سكان «الشمس المشرقة» يكذبون بشأن ماضيهم الذي هربوا منه» (ص 51).

«أيام الشمس المشرقة» رواية ملحمية عن فكرة النجاة والبحث عن الضفة الأخرى، وسؤال الهوية، والتكيف مع قسوة الحياة في أماكن تلطخت بدماء الغرباء.

دون مرايا، دون أهلٍ أو حكاية، ترى نفسك الآن أحد أبطال هذه الرواية، وتتخيل المسافة جسدك، دون أن يحول ذلك بينك وبين الغرق مع مركب «عين الحياة».

دائرة الزيف في «بار ليالينا»

هذه رواية عن الحماقات الرومانسية، والصدمات التي تكسر دائرة الزيف في أوساط المهمشين والمثقفين على حدٍ سواء.

«نوح الرحيمي» مجرد رجل عادي يعيش حياتين، كموظف في شركة أدوية من أجل سداد الفواتير، وكومبارس صامت من أجل إرضاء نزعته الخفية إلى الفن.

لكن العاديين هم أفضل أبطال الحكايات.

«لقد أحبَّ نوح كل شيء في العالم، الجمال تحديدًا، الذي كان يكتشفه حتى في أكثر الأشياء قبحًا. كان يدرك عبر حاسة متوهجة ويقظة في روحه، الخيط الناظم الخفي الذي يعقد كل الموجودات معًا وفي تلك النقطة، يمكنك اتهامه بالرومانسية المفرطة، لا الحماقة» (ص 10).

«نوح الرحيمي» هو ذلك الكومبارس الفاشل الذي ينال دورًا أكبر مما كان يأمل، وبكثيرٍ مِن المشاهدين. كومبارس ينوب عن الحَمقى والطامحين إلى النّظر إلى أبعد نقطة ممكنة، في حين أنهم عالقون في الهواء، قبل أن يسقطوا في الفخ كضحايا للحماقة.

يمكن القول إنه نوح الأحمق، الذي أغرق الجميع في طوفانه. مع ذلك، فإن القارئ بوسعه أن يحب هذه الشخصية الرئيسية في رواية «بار ليالينا» (دار الشروق، 2022)، التي أبدعها أحمد الفخراني وكثف لغتها وأحداثها في 152 صفحة.

«استعان نوح بقصة توماس إديسون الذي لم يفشل قط، بل اكتشف عشرة آلاف طريقة لا يعمل بها المصباح، القصة التي طالما بثها آباؤنا ومعلمونا في صلب أرواحنا كي يؤهلونا –على عكس ما آلت إليه حيواتهم- ألا نستسلم أبدًا» (ص 24).

إنه رجلٌ عادي، يعيش حياة رتيبة ويواجه في بيته ما يوصف بـ«تنين الكراكيب»، وظل متعايشًا مع هذه الحياة «حتى قالها ذات يوم لزوجته، وكأنه اكتشف أخيرًا سر بؤسه: «تلك الأشياء ابتلعت حياتنا» فانفجرت في البكاء» (ص 26).

«نوح الرحيمي» ليس إلا «كومبارس» يجتمع برفاقه في مقهى بعرة المعروف، هامشي، مهمش، غير مرئي، لكن الحبكة والبناء يحولانه إلى الشخصية المركزية، ينتصر الشكل للمضمون فيمنح «الرجل الصغير» دورًا كبيرًا: الدور الذي ظل «الرحيمي» يحلم به ولم ينله. وبظهور «نديم الصبان» الصحفي الذي يتفضل على الهامشيين ليمنحهم صوتًا في مجلة «نخبوية»، يدرك «الرحيمي» أن حلمه على وشك التحقق، وأن شركة «الصمت الرهيب» ستتحول إلى صوت مدو في عالم الفن. «الرحيمي» الذي لا يعرف عن المركز شيئًا يظن أن الهامش هو العالم وهو ما يمنح سخرية «الصبان» من الأفلام الصامتة التي أنتجها «الرحيمي» مع رفاقه، بمنزلة صفعة إفاقة. تتحول سخرية «الصبان» إلى ما يشبه العامل المنشط للحبكة بأكملها، فالرحيمي لا يتصور أن كل ما حلم به انتهى بضحك فج وقاس لدى «الصبان». وفي سعيه المحموم إلى الحصول على الاعتراف بوجوده، يدخل «الرحيمي» بار «ليالينا» لنلتقي بالكبار والكبيرات، من الكتاب والفنانين والشعراء والناشطين والأكاديميين... الذين لا عمل لهم (ولهن) سوى طحن الكلام وإعادة تدويره والثرثرة عن «الصغار» (وليس فوق النيل)، وهو ما يرسخ شعورهم أنهم «الكبار». بالمواجهة بين الرحيمي المتنكر والكبار في البار تتشكل الجدلية التي لا تنتهي ولن تنتهي، حتى إن الفخراني لجأ في النهاية إلى حلول المسرح الإغريقي، فكان الاختفاء داخل مرآة الحقيقة هو السبيل إلى الخلاص.

مَثّل «نوح الرحيمي» دوره الهامشي لسنواتٍ بلا انقطاع أو استراحة، وفي قرار درامي، إلى حيلة يتسلل عبرها إلى بار «ليالينا» الذي يقتصر رواده على نخبة من المثقفين؛ أملًا في أن يفهم عبر محاكاتهم، السر الذي جعله مجرد

رجل أحمق محدود القدرات وحوَّلهم إلى أشخاص فائقي الذكاء، فيتنكر في شخصية منتج سينمائي ثري. عندما تنكشف حقيقته تقرر جماعة بار ليالينا طرده، لكنه يرفض المغادرة فيقررون التسلي بخداعه عبر حيلة تمنعه من الرجوع إلى البار وتُحوِّله إلى مزحة يتندرون بها. بعد عشرين عامًا يقرر نوح العودة للانتقام.

لكن هل الانتقام يُنسيك أن هناك من خدعك واستغل حماقتك وسعيك وراء ما لا يُشترى حَتى أوقعك في هزةٍ بلا قرار؟

لك أن تتساءل، من البطل في هذه الرواية؟

«نوح الرحيمي»، أو «الرجل الصغير» كما يراه «يسري الحلو» ومثقفو المدينة. هل البطل هو «نوح»، الذي يعشق السينما ويرى في تأسيس شركته «الصمت الرهيب» مع أصدقائه الكومبارسات الذين رأوا أن «التعثر الدائم» هو الطريق الوحيد لبلوغ الحظ.

أم أن البطل هو «يسري الحلو»، الذي يحتقر الرجال الصغار -على حد تعبيره- ويرى في حماقتهم عدوى. إن «يسري» يحب أن يحاط بالأذكياء ليمتص مواهبهم، في حين أنه في الأصل أكثر تشابهًا مع «نوح».

أيهما البطل الحقيقي؟

الحُكم للقارئ وحده .

سؤال آخر يتفرع عن قراءة الرواية: هل حقًا «الرجال الصغار» فئران وتأثيرهم كالطاعون على حد وصف «يسري الحلو» رئيس تحرير مجلة «باب الحقيقة»، أم أنه لولا هؤلاء الرجال الصغار لما تباهى الأذكياء بتميزهم؟

في روايته الجديدة، يثبت أحمد الفخراني مجددًا أنه أحد الذين يتصدرون عن جدارة المشهد الروائي المصري.

خليطٌ من الروائي والشاعر والفيلسوف، مع قدرة فذة على خلق عوالم جديدة تستوقفنا وتدعونا إلى التأمل في حياتنا ذاتها.

في حوار صحفي، يقول الفخراني :

«أستقي حكاياتي من واقع المدينة ومن وجوه بشرها المسحوقة والكئيبة والمهزومة بفعل فاعل. أغلب شخصيات رواياتي قابلتها بالفعل في المدينة. أنا فقط أعيد تشكيلها عبر خيالي. القاهرة مدينة ملهمة، حتى وهي تحت وطأة الخراب».

الفخراني، الذي ينأى عن الصراعات الوسط الثقافي ويحتفظ بطاقته للفن، ويكتفي بحياة ظاهرها تقليدي وهادئ وبسيط، نجح في صُنع عالمه، أو قل زاوية نظر تخصه للعالم، وهو يحاول إعادة تشكيل هذا العالم بجرأة في الكتابة والتجريب.

يُقدِّم أحمد الفخراني لنا «نوح الرحيمي»، الذي نعجز عن تحديد ما إذا كان موهوبًا ظلمه الجميع، أم فاشلًا ظلم نفسه بنفسه، ومن هنا تبدأ رحلته السيزيفية حول البحث عن ذاته، ذاته التي يعجز هو شخصيًا عن تحديدها من كثرة تلونه واتخاذه للشخصيات المختلفة طبقًا لمسيرته المهنية ورغبات موهبته الخاصة.

رواية «بار ليالينا» ملهمة في سلاستها وقدرتها على استخدام التيمات القديمة الشهيرة للانتقام، كأنها تحية للأفلام الهابطة التي شكلت جزءًا من وعينا في زمن مضى. استطاع الفخراني بذكاء شديد أن يستخدم تيمات تبدو هابطة لصنع حكاية متقنة للغاية وزرع أفكار شديدة الثراء داخل الحكايات المسلية.

تدور الأحداث في الفترة من بداية عام 2000 وحتى عام 2020، في إطار واقعي، داخل أحد البارات التي يقتصر دخولها على فئة معينة من البشر، وتعتمد على تيمات السرد الشعبية، والروح الهزلية. لا شك أن المونولوجات التي تبدّلت على لسانِ بَطل الرواية وباقي الشخصيات، وحَتّى الراوي، وضعتنا في جو سينمائي يُسهِّل حركة موتيفات الرواية أمامنا أثناء القراءة.

ورغم أنها رواية مكان، فإن الشخصيات المميزة مهمة بقدر أهمية المكان، والمكان مهم بقدر أهمية الشخصيات، ليمتزجا سويًا وينتجا لنا هذا النص العجيب في ذاته وفي أفكاره، بل وفي عناوين فصوله المستوحاة من عالم الأفلام والدراما والتليفزيون، ومن ذلك عناوين: «الكاميرا الخفية»، «أضواء المدينة»، «ذئاب لا تأكل اللحم»، «عفوًا أيها القانون»، «شنبو في المصيدة»، «سيدة الأقمار السوداء»، «حافية على جسر الذهب»!

تحت عنوان «بار ليالينا .. كلاكيت أول مرة»، نقرأ:

«ذات مساء غادر نوح بيته متنكرًا كأرستقراطي متأفف متوجهًا إلى «بار ليالينا»، ولم يثنه عن عزمه الغبار الأصفر الذي جاب المدينة في تلك الليلة كنذر لعاصفة ترابية.

استقل سيارة فورد صفراء قديمة كانت ملكًا لرشدي أباظة، أعاره إياها صديق عمره، سيد سيما، الدوبلير السابق ومورد السيارات الأنتيكة لأستوديوهات التصوير، وقد آمن أن حصوله على تلك السيارة التي لا يُفرط فيها سيد أبدًا لغريب، هي بشارته الكبرى على أن خطاه مباركة من القدر» (ص 39).

احتكاك «نوح الرحيمي» برواد «بار ليالينا»، ينتج عنه شرارات العبث والزيف، برغبته المحمومة في نيل إعجابهم والتقرب إليهم، رغم تشابه هؤلاء الرواد في فشلهم الذاتي مع نوح مهما بدا في الظاهر خلاف ذلك.

الجميع مشتت، الجميع يكافح من أجل اللاشيء، في مسرحية ساخرة عبثية يظن كل فرد فيها أنه بطلها، لتنتهي الرواية بنهاية مليئة بالغرابة كأغلبية صفحات هذا النص.

نستطيع أن نرى بوضوح تام محاولات الفخراني لتشريح جماعات المثقفين، ونقد أدوارهم داخل المجتمع، وطرق التفاعل فيما بينهم و انعكاس هذا التفاعل على طريقتهم في إدارة شؤونهم الخاصة. خذ عندك -على سبيل المثال لا الحصر- نديم.

«كان نديم على عكس كل ما تخيله نوح عنه ، أكثر شبهًا به مما تصور، محض ممثل يؤدي دور الموهوب الذكي ليخفي حماقة دفينة وجهلًا عميقًا» (ص 65)، و«انضم نديم إلى مائدة «بارليالينا» قبل ثلاث سنوات عندما بدأ أولى خطوات عمله الصحفي، وكانت سيرة والده هي تذكرة دخوله» (ص 65). «استخدم نديم عناوين مكتبة أبيه التي لم يقرأ منها حرفًا لإنشاء سمعة زائفة كمثقف عتيد» (ص 67).

بجرأة، يتحدّث الفخراني عن تشوش الحدود بين الرصيدين العالِم والشعبي، بين الثقافة العالية والثقافة الواطئة، ويتناول مجتمعات المثقفين وتجمعاتهم في مواجهة الغوغاء، لكن الحقيقة التي تصلك عبر رسائل غير مباشرة هي أن هؤلاء الغوغاء ما هم إلا صدى لتوجهات المثقفين.

لا نملك مع النهاية إلا أن نرثي تلك الشخصيات (نعمات، وسيمة العليمي، علي الأمير، الضمراني، علية الأدهم.. إلخ) ونقول ما قاله «يسري الحلو» في آخر سطور الرواية: «يا للحماقة!» (ص 152).

حتى الشخصيات الفرعية تنال حقها من الوصف، مثل ذلك الزجال الذي يمتلك «حقيبة جلدية صغيرة بُنية اللون لا تفارقه أبدًا، لا يضعها على الأرض أو الطاولة، بل قريبًا من صدره» (ص 102).

نقرأ: «ذات ليلة تسرب مزاج مرح إلى رأسي وكيل المحامي والزجال بفعل الشيطان وشراب جيد أفلت من بين براثن السيدة نعمات عن طريق الخطأ، وتجادلا بوقاحة بشأن محتوى الحقيبة، على مسمع من صاحبها.

قال الزجال بنظرة حالمة: «إنها تحوي كل ما يملكه في حياته، قشة نجاته، شيك بمعاش مبكر، آخر قطعة مجوهرات في العائلة التي أذلها الفقر بعد عزة، خصلة من شعر زوجته التي قتلها السرطان، يومياته، زجاجة خمر نادرة، كلما تأخر شربها زادت حلاوتها ويدخرها لمناسبة خاصة، زئبق أحمر يجلب الحبيب...» (ص 103).

«بارليالينا» رواية لن تملَّ للحظة أثناء قراءتها، وأنت تفكر في النماذج البشرية التي أشار إليها أحمد الفخراني، ولكنك تجد توائم لها في أوساط المثقفين.

اللغة العارية في «أقفاص فارغة»

نحنُ جارحُون لأنَّنا مصقولون بالألم.

في سلسلة من الانتقالات المجهدة، والحيوية في آنٍ معًا، تستوقفنا تلك الشجاعة الفائقة لفاطمة قنديل في «أقفاص فارغة» (الكتب خان، 2021) وقدرتها على المكاشفة والسرد العاري لذكريات ومشاهد من حياة شخصية وعائلية، والتصالح مع بعض الخبرات الصادمة في طفولتها المبكرة وتصنيفها المختلف لما حدث معها أو اعترافها بأنها كانت طرفًا فيه بإرادتها.

وبغض النظر عما إذا كان هذا عملًا روائيًا أم سيرة ذاتية، أو حتى رواية سيَّرية، فإن بوسعنا القول إننا أمام نص مكتوب بإحكام ومكاشفةٍ شفيفة وجريئة، حتى أن عذاباته لن تغادرك بسهولة بعد الانتهاء من القراءة.

ربما جاز القول إن هذه الرواية الخادعة في بساطتها قد تتكئ على السيرة الذاتية، أو أن الأخيرة تتخفَّى تحت مسمى الرواية، غير أن ما نعرفه هو أن الحياة بصدقها وواقعيتها وتناقضاتها وحرارتها وأحداثها المتصاعدة قد منحت كثيرًا من الروايات السيرية لهيبًا ووميضًا واشتعالًا ظل متقدًا حتى يومنا هذا.

و«ما لم تكتبه فاطمة قنديل» كما يقول عنوان الغلاف هو نصٌ آسرٌ وفاتن، وعملٌ مُوجع وكاشف، يتصاعد بناؤه من فقرات سردية قصيرة تحمل مفارقات الشعر والتماعاته الخاطفة، هي سردية روحٌ شاعرةٌ يتفتَّح وعيها بذاتها وسط العواصف التي أخذت تضرب الطبقة المتوسطة المصرية طوال النصف الثاني من القرن العشرين، وتطرح كاتبته من جديد سؤال الشكل السيَّري في الكتابة الروائية، وعلاقة جمالية التذكُّر بالتخييل، والأدب بالاعتراف.

في رحلة تأمل اللحظات الأكثر رسوخًا في الذاكرة، تحاول فاطمة قنديل التصالح مع الألم، والتحرر من الثقل الذي تنوء تحته. رحلة التداوي أو التعافي ليست سهلة، خاصةً أنها قررت المصارحة التي تخيف كثيرين.

«فكرة وجود «قارئ» لهذه الأوراق ترعبني.. أكثر من الرعب، كأنه العجز الكامل عن أن أواصل، القارئ الذي طالما سعيت إليه، وكان يجلس على حافة مكتبي و أنا أكتب، أزيحه الآن بعنف، لا أريد أن يقرأ هذه الأوراق، لا أريد أن يتلصص على حياتي، لكنني أكذب أيضًا، لا يمكن أن يكتب أحد دون أحد، دون أن يشاركه شخص هذا الضجيج الساري في روحه، أقول لنفسي؛ ليس انتحارًا، أنا أريد أن أكشط قشرة جرح، كي يندمل في الهواء، أو لا يندمل، ويظل ينزدمًا، وأرقبه، وأمسح الدم «بقطنة مبللة» (ص 18).

إنها حاضرة في قلب المشهد، وجوهر النص، بدون مواربة، رافضة التمويه عبر لعبة ضمير الغائب!

«اليوم أخبرت زملاء لي في العمل يدرّسون النقد الأدبي، ويكتبون روايات تجارية: «أنا أكتب مذكراتي»، نظر لي أحدهم مستنكرًا: «لا.. لا.. حاسبي». والآخر؛ صاحب الرواية التجارية، قال لي: «اكتبيها بضمير الغائب!» ظللت طول اليوم أضحك من النصيحة الأخيرة، بضمير الغائب؟! أنا أريد أن «أحضر» كما لو أنني كنت غائبة دائمًا، الحضور الكامل هو كل ما أحلم به، اليقظة، التي لا تفوت ضوءًا واحدًا في جوفي إلا حدقت فيه، حدقت فيه حتى يتلاشى، كعيون الميدوزا، لا أريد سوى أن أمسخ كل الذكريات إلى أصنام، ثم أكسرها، ثم أكنس التراب المتبقي منها، حتى ولو كنت، أنا نفسي، صنمًا من بين كل تلك الأصنام» (ص 18-19).

«لا مجال هنا للحِكم والمواعظ، ليس هذا ما تهدف له الكاتبة، حتى أنها تقول: أسوأ ما يمكن أن يحدث لي بعد موتي هو أن يأخذ الآخرون أقوالًا مأثورة مما أكتب الآن، أن تصير حياتي قولًا مأثورًا، هو ما يصيبني بالغثيان، أن تصير درسًا أو عبرة، هو الجحيم ذاته، أحاول أن أتجنب هذا المصير و أنا أكتب، بلغة عارية تمامًا، لا ترتدي ما يستر عورتها من المجازات» (ص 61).

النص الذي يقع في 256 صفحة من القطع المتوسط، هو في مجمله سجلٌ للألم؛ إذ تقول الكاتبة لصديقتها «رئيفة» إنها تكتب «عن هذا الجذر

البعيد لتطيره أوراقًا في الهواء، كي لا يظل (يخادعها) بأنه شجرة! تكتب عن هذا الجذر «المعطوب»، فقط لتتخلص من «عفنه»، حتى لا يصير إلى نهاية (حياتها) ممتزجًا (بأنفاسها)! حتى لا تعتاد رائحته، ولا تستطيع أن تميز بين رائحته، ورائحة (حياتها)» (ص 227).

في موضع آخر، تعود فاطمة قنديل لتأمل فعل الكتابة المتشظية لحياتها الماضية: «كل ما كتبته على هذه الأوراق، كان مؤلمًا، لكنني كنت أتعافى منه في اليوم التالي، أشعر أنني تحررت من ذاكرة، وأحاول أن أتذكرها مرة أخرى، فتتلاشى، كأنها تبخرت فور أن كتبتها» (ص 163).

يمكن أن نختار منطلقين أساسيين لتناول هذا النص الأدبي، أولهما هو تفكيك العائلة. لنتأمل معًا هذا السرد الموجع:

«أفكر بشراء صينية جديدة آكل عليها، الصينية البلاستيكية الصغيرة، التي أضع فيها الأطباق أصغر مما يجب، ولا بدَّ أن يظل طبق من الأطباق مائلًا، نصفه داخلها، ونصفه الآخر في الفراغ، مهددًا دائمًا بالسقوط، أيضًا؛ الورود - السخيفة أصلًا- التي لم أتأملها، وأنا أشتريها على عجل، بهتت ألوانها، وبدت كما لو أنها متسخة طوال الوقت، مهما غسلتها، صحيح أنها من النوع الرخيص، لكنني من الممكن أن أشتري واحدة جديدة رخيصة، مثلها، ولن ترهق الميزانية؛ بسعر علبتي سجائر، أو ثلاث زجاجات من البيرة، المهم أن تكون جديدة، وأن تظل جديدة، ولو لشهر.

«لست أستخدم الصينية لأنني أعيش بمفردي، أعرف أناسًا كثيرين، يعيشون بمفردهم، ولديهم منضدة صغيرة للطعام، يمسحونها كل يوم، وأحيانًا، يضعون عليها الورود، وقنينتي؛ الكاتشاب، والمسطردة، وقنينتي؛ الملح، والفلفل. لم أفعل هذا أبدًا، ولم نفعل، كذلك، في بيتنا القديم، كأنه «طقس» مقدس، أن يضع أحدنا الطعام على الصينية، ويمضي وحيدًا، ومنفردًا بها، «رمزي» في غرفته يستمع إلى الموسيقى، أو يقرأ كتابًا، ماما بعد عمل اليوم الشاق، تحمل صينيتها، أو تحمل الصينية لـ«راجي»، المنعزل

دائمًا في غرفته، بابا يحمل صينيته ويجلس في السرير، إلى جواره الراديو، يُقلّب إذاعات العالم، وإلى جواره، بالطبع، زجاجة البراندي - غالبًا، يقرأ في رواية بوليسية بالإنجليزية، بعد أن سمحتْ له أمي بالشراب داخل البيت، «تجنبًا للفضائح»، كما قالت.

«لم تكن المسألة مجرد تضارب مواعيد، كلنا كنا موجودين، في الوقت نفسه، والصينية تتنقل من يد إلى أخرى. المتمرد الوحيد كان «راجي»، رغم عزلته الدائمة، أو ربما بسبب عزلته الدائمة، حين تأتيه «الفورة» كما كنا نسميها، كان يصر على أن نجتمع على المائدة، «مرة واحدة عايز أحس إني في عيلة!» (ص 19-20).

قرب النهايات، تحاول الساردة التخلص من الماضي الذي تركته وراءها في المنزل القديم: «كنت كمن يرتكب جريمة قتل، ويحرص ألا يترك بصماته، في أي مكان، قررت، كذلك، ألا آخذ معي شيئًا، الأثاث القديم فتحت الأبواب، ومنحته لمن أراد، سيصلحونه، بعد أن اهترأ، بعيدًا عني، وربما سكبوا فيه شيئًا من أفراحهم، فلا أعرفه، إذا زرتهم، قطعت كل صور أخويّ وخطاباتهما، بعنف، أسميته ساعتها: «الكراهية حين تتفجر»، محوت أثارهما، فعليًا، من البيت القديم، كي لا تلاحقني، كي لا تراوغني في بيتي الجديد، وتختبئ في أي شق، وتهاجمني في الليل، ولم أبق إلا صورة وحيدة لأبي، وصور عديدة لي مع أمي، حملت ملابسي الصالحة، وكتبي، سلمت للمالك الجديد المفتاح، وأغلقت الباب إلى الأبد» (ص 249).

في البيت الجديد تقطع كل جذور الماضي: «خمس عشرة سنة مرت، كأن الحياة كلها بدأت هنا، في هذا البيت الذي أعيش فيه الآن، كأن الزمن هناك، أيضًا، قد تهدم، وسقطت صخرته الأخيرة» (ص 251).

هكذا نرى تفكك أفراد الأسرة، بقلوبهم الرثة الملأى بالألاعيب.

أما حكايات الموت فهي مروعة في «أقفاص فارغة». قصص تقول لنا إننا قد نشتاق إلى الموتى، لكننا نختنق من رائحتهم.

موت الأب مدمن الخمر مثلًا، نطالعه كالتالي:

«نقله «رمزي» حين عودته إلى فراشه، حتى يأتي طبيبه المعالج، ظل هو، وماما، معه في غرفته، بينما انسحبتُ من المشهد. بعد قليل، حضر الطبيب، ومشى، حمله «رمزي» وماما في سيارة جارنا، وحكت لي ماما أن الطبيب قال: «الأمر انتهى، ساعات قليلة»، لكنهما، هي و«رمزي» قررا بذل محاولة أخيرة بالذهاب إلى مستشفى «هليوبوليس»، حين وصلا إلى هناك، أفهم «رمزي» طبيب الاستقبال أنه طالب في الطب، فجامله بالنزول إلى السيارة، ونصحه بالعودة، حتى لا «يتبهدل». قالت ماما إن كفه كانت تقبض على كفها، وإنها أحست ببرودة طوال الطريق إلى المستشفى، لكنها لم تُرد التصديق، وقال الطبيب: البقية في حياتكم».

«لم أكن أريد توديعه، لكنني لم أستطع الرفض، كنتُ قد رأيتُ ما يكفيني في تلك الليلة، رأيتُ ما لم يره حتى أخي، حين قبَّلته في جبينه، كما أشاروا عليَّ، رأيتُ عينيه تنظران لي، لكن ماما و«رمزي» قالا لي: «بابا مات، وعينه مغمضة، دي تهيؤات». لم أصدقهما، وبخاصة أنه بعدها بأيام ظل يدق على باب غرفتي، دقات مُلحة، ومتوالية، حتى استيقظت، وهرعت إلى «رمزي»، فزعة، أسأله: إن كان هو من دق بابي عند الفجر فنفى، وكذلك ماما، ظل يأتي إليَّ عدة أيام، أحيانًا في الحلم، بوجه يغطيه جير أبيض، وهو مرتدٍ كفنه، يكلمني من وراء الباب بنفس الكلمات المدغومة، التي أراد أن يقولها لي، وهو يُحتضر. لم أفتح له أبدًا، حتى رحل للأبد، ولم يعد يزورني، ولو مرة، طيلة حياتي، وحتى الآن» (ص 77-78).

أما الأم التي عذَّبها مرض السرطان ورحلة العلاج المؤلمة، ففي ساعاتها الأخيرة كان الوضع مختلفًا:

«ضبطتُ المنبه، وعلَّقتُ الجلوكوز واطمأننتُ إلى أن المرتبة الجديدة تعمل جيدًا، جلستُ إلى جوارها أحدثها حديثًا طويلًا، أخبرها كم أحببتُها، وأخبرها أنني سأظل هنا في مكاني حتى لو أمضيتُ عمري كله، ولم أنس في

نهاية الحديث أن أحذرها ضاحكة «بس يا ريت ما تعمليهاش بكرة بقى عشان ده عيد ميلادي». خيل لي أنها تبتسم، قبَّلتُ جبينها، ونمتُ على مرتبة على الأرض، جوار سريرها.

«نمتُ بعمق حتى الصباح، لم أكمل ساعتين متصلتين من النوم طيلة الشهور الماضية. أنتفضُ لأطمئن عليها ما إن أغفو، في تلك الليلة غبتُ أنا أيضًا، وصحوتُ على انقطاع الكهرباء في الصباح، لم أنظر إلى ماما ملهوفة، هذه المرة، نظرتُ إلى المرتبة المدارة بالكهرباء، فوجدتها تهبط، ويخرج منها الهواء، في صفير متصل. حاولت النهوض، لكن سحابة سوداء كانت تتحرك في الغرفة وكأنها مزدحمة، كأن كائنات غير مرئية تعجل بإتمام مهمة، لكنني نهضتُ في النهاية، بعد أن هدأ كل شيء. كان رأسها يميل بعيدًا عني، فمها مزمومًا، كعازف ناي، عيناها مغمضتين، ووجهها لا أثر فيه لتلك التقلصات، التي انتابته أخيرًا، هادئة تمامًا، نظرتُ إليها بهدوء، وقبَّلتُ جبينها، لم يكن باردًا، وضعتُ رأسي على صدرها، وعرفتُ أنها ماتت» (ص 213).

في موت القط الأول «ميشو»، تكاد تسمع معه طبلًا، وهتافَ عظامٍ راجفة.

«في ليلة بعيدة، بعيدة جدًا، أيقظني «رمزي» من نومي. كان يحمل في يده شيئًا ملفوفًا بملاءة ممزقة، أيقنت من ملامح وجهه المتجهمة أيقنت من ملامح وجهه المتجهمة أنه لا يحمل لي قطعة شوكولاتة، وبصوت تغالبه الدموع قال لي:

«كان لازم أصحيكِ علشان ندفن ميشو».

كان «ميشو» مريضًا جدًا في الأيام الأخيرة، لدغه ثعبان، وهو يتجول، مغامرًا، في الصحراء المتاخمة لبيتنا، ولم تفلح العقاقير في شفائه. في الحديقة الخلفية للبيت، وتحت شباك غرفة النوم - التي سنتناوب الحياة فيها بعد ذلك - أخذ «رمزي» يحفر، ثم أودعنا، سويًا، الجسد الثقيل

الحفرة، وغطيناها بالتراب، وأمام شاهد خشبي مكتوب عليه اسمه، (اقتلعته الريح بعدها بأيام، ولم نفكر في البحث عنه) قرأنا له، بجدية بالغة - الفاتحة» (ص 12).

أما موت شجرة فهو يرمز إلى جنةٍ تَهوي، ويأسٍ سينقذنا من الأحلام.

«تحت الشباك، فيما بعد، وفى البقعة نفسها، نبتت شجرة خشخاش، ذعرت أمي، وقطعتها، خوفًا من ملاحقة قانونية، حذرها منها جارنا الضابط الشاب، متفهمًا جهلنا بالكارثة، التي تنمو في غفلة منا، لكنها نبتت في العام التالي، كان الأخوان قد رحلا منذ زمن طويل، ضحكتُ حين رأيت زهورها البديعة تطل من جديد، في العام التالي، قلت لأمي: «يرزق من يشاء بغير حساب!» لكنها ذات صباح رمت على جذورها زجاجة كيروسين كبيرة، وأشعلت فيها النار. لم تنبت، أبدًا، بعد ذلك، انتهت تمامًا، كأية جذور تُطعن في عمقها.. هكذا.. إلى الأبد.

«هل ماتت فعلًا؟! تحولتْ إلى حكاية أتندر بها مع أصدقائي، وبخاصة المولعون بتدخين الحشيش، وبعد أن كففت عن حكيها، بأعوام طويلة، وتحديدًا بعد موت أمي بأيام، كانت الضمادة المُغطى بها جرحها مرمية في «البانيو»، مع جلبابها، الذي انتزعناه عنها، كنت أتأمل الضمادة، كآخر ما تبقى منها، امتلكت الجرأة، ذات صباح، وقررت دفنها في البقعة ذاتها، التي نبتت فيها شجرة الخشخاش، والتي دفنتُ فيها «ميشو»، أيام الصبا، كأن البقعة اكتسبت حضورها، منذ الموت الأول، كقبر، في الحديقة!» (ص 12-13).

«تقول أمي إن الحديقة ماتت بعد موت أبي، ومعها حق، كان يرعاها بدأب، رغم أنها لم تكن سوى حوض صغير مستطيل، لا يكفي إلا لزراعة بعض النباتات المتسلقة على جدران السور، بخلاف الحديقة الخلفية الأكثر اتساعًا. لم نشم رائحة الياسمين، أبدًا، بعد موته، وظل الحوض المستطيل مجرد حوض طيني، ناشف. وبعد سنوات صار مطفأة سجائر،

يتحرج الضيوف في البداية من إلقاء السجائر فيه، وهم جالسون معي في الشرفة، فألقي بسجائري واحدة تلو الأخرى، وسرعان ما يمتلئ» (ص 15-16).

آخ، لو رفع الأحياء صور أحزانهم عاليًا!

ينقسم السرد في «أقفاص فارغة» إلى أربعة أجزاء، يضم كل منها فقرات سردية تتشظى فيها الذكريات متقافزة بين الأحداث والتواريخ، في محاولة لتجاوز فجوات الذاكرة. يميل أسلوب الكتابة لدى المؤلفة إلى الجمل القصيرة والتكثيف، والحركة الانتقالية السريعة داخل المقطع السردي، إلى جانب التداخل بين المشهد الخاص والعام الذي يشير للزمن وسرعة الانتقال بين السياسي والشخصي. وهي تصوغ هويات أبطالها، وتنسج حولهم حكايات عميقة وحميمة وبسيطة في آنٍ معًا.

يمثل الجزء الأول «علبة شوكولاتة.. صدأت للأسف!» عتبة السرد. من علبة شوكولاتة صدئة انهمرت الذكريات، صور قديمة، قصائد الطفولة والمراهقة، رسائل، وغيرها، كأنها فتحت صندوق باندورا، فخرجت الحكايات.

في الجزء الثاني «البداية.. حب، وشجن أوتار كمان»، تواصل الساردة استحضار تلك الشذرات المتناثرة في الذاكرة. كانت الأم تدوِّن آلامها ومعاناتها لفراق الأخ الأكبر، الذي رحل إلى ألمانيا، في كراسات أخفتها، وتظاهرت بالمرح. تعثر الابنة على إحداها فيما بعد. في العثور على تلك الكراسة الصغيرة تجد الإجابة: «كانت تلوذ بالكتابة، تمامًا كما أفعل أنا منذ سنين، وكما أفعل الآن» (ص 86). تحاول أن تحسم الأمر بأنها تكتب لكي تنهي المعركة، حتى بعد رحل الجميع: «حتى بعد أن يموتوا، يظلون «كمعركة» قائمة بينك، وبين العالم، معركة، تمنحك الحياة، أو تمنحك الرغبة، والقوة، في الاستمرار فيها، كي تكون واحدًا من اثنين: منتصرًا، أو مهزومًا، ضحية أو جلادًا، ليس هناك فرق، لقد منحوك الحياة، وأنت

أخذتها منهم، بسذاجة من يقضم حبة من التين الشوكي، كي يقشرها! أولئك الوحيدون، العراة، الذين اختاروا، أول مرة، أن يكونوا مشاجب، ولم يكن في إمكانهم، أبدًا، بعدها، أن يختاروا تلك الملابس التي عُلقت فوقهم» (ص 117-118).

في الجزء الثالث «غرباء.. يلعبون معًا: «البنج بونج» تحكي الساردة عن زيجتين فاشلتين، وانهيار عائلي، إلى جانب كثير من التحولات التي عاشتها أو عانتها، والأزمات التي ضربت أفراد العائلة، وسيل من آلام العيش والحُب والوحدة والمرض والفقد.

قرب نهاية الجزء الرابع «الغائب يعود في موعده.. قبل بدء العرض!» تجد الساردة نفسها وقد أنهت المعركة القديمة: «لم تعد هناك معركة، هذا يؤرقني الآن، ولا أدري لماذا تخايلني كلما صحوت أكياس الجلوكوز الفارغة، التي كنت أهرع لملئها في غيبوبة أمي؟! لا أحد يمكنه أن يحيا دون معركة، معركة تنمو إلى جواره، وتسير خلفه، كظله، كلما تحرك... » (ص 253).

تكتب فاطمة قنديل بلغة سردية عادية عن عائلة مصرية من الطبقة الوسطى، وتسببت لها في حالة شتات ما بين السويس والقاهرة داخليًا، أو ما بين الخليج وألمانيا خارجيًا. وهي ترسم ملامح بلد وعصر بأكمله تظهر من بين تصدعات طبقة، ومن خلال صراع الراوية الوجودي مع الحياة: من مُدن القنال والحروب المتتالية والنزوح والتهجير إلى ضواحي شرق القاهرة في ازدهارها و أفولها إلى المهاجر النفطية وإعارات المعلمين، زمن عاشته كل البيوت المصرية بدرجات مُتباينة لا ترويه فاطمة قنديل، لكنها تعيشه معنا دمًا ولحمًا، بكل الأفراح المختلسة والأحزان المقيمة والخوف من الغد الذي لا يتبدد.

الساردة، تصفي حسابها مع مسببي الألم، ومعظمهم من الأخوة، ومن ذوي القربى، وترى أن الكتابة هي الموت، إنها تكتب عن موتى، وكانت تتمنى

وتدعو أن يموت والدها وشقيقها الأكبر «رجائي»، والكتابة تجعلها تجتث جذورًا عفنة ميتة، وتتحرر من المأساة التي عاشتها.

هناك ذلك الأب، مدرس الرياضيات، الطالب المتفوق الذي ضحى بحلم دراسة الهندسة إثر إفلاس والده التاجر، وعمل مدرسًا بشهادة متوسطة ليهتم بشؤون إخوته.. هذا الأب لم يتصالح أبدًا مع تضحيته تلك أو مع ما حرمه منه القدر فأدمن الخمر ليجد فيها السلوى عن حلمه الذي فشل في تحقيقه. وما ضاعف من مأساته أنه تزوج من قريبة له من أسرة أعلى طبقيًا، فجرَّها معه أكثر إلى هوة الفقر، وأسهمت هي في تكريس إحساسه بالعجز والفشل في تحقيق إنجاز يحفظ لها مستوى حياتها السابق مع أسرتها. الأم، أيضًا، رغم معاناتها في رحلة الحياة، تسببت في إفساد ابنها الأكبر بالتدليل والتستر على فشله الدراسي لسنوات.. وتقتطع من ميزانية المنزل وتقترض كي تمول تجربته الفاشلة في السفر.

أما الأخ الأوسط «رمزي» فهو رمز للأنانية والخذلان؛ إذ يلتحق بكلية الطب، لكنه لا يهتم بأن ينهي معاناة والدته وشقيقته ويقرر أن يتزوج وهو خريج حديث وأن يقيم معهما وأن يختص زوجته التي يحبها وأسرتها بالجزء الأكبر من دخله. وحين تستطيع شقيقته أن تتدبر له ثمن عيادة من زوجها الأول الثري يضن عليها بنصف إيرادات العيادة كما اشترط زوجها، ثم يبيع العيادة كلها ويسافر بثمنها للسعودية، وهو في الرواية يتحول لشخص سلفى بعد أن كنا نرى ملامح طالب يساري يسمع الشيخ إمام ويقرأ الأدب مثل كل زملائه في هذه الفترة.. وهو يهجر الطب ويتحول لتاجر كريمات تجميل، وهو جاحد يمتنع عن دفع تكلفة علاج أمه من السرطان ويقبل أن يتحمل التكلفة ابن خالته.

أما الابنة الصغرى، فإن الظروف السيئة للأسرة تدفعها لأن تعمل سكرتيرة بالثانوية العامة، وأن تتزوج من صاحب الشركة الثري مقابل مساعدته ماديًا لأسرتها.. ثم تعود إلى الدراسة عقب فشل تلك الزيجة،

وتتفوق دراسيًا وتحصل على الدكتوراه وتكتب الشعر والمسرح وتحقق ذاتها بعد كل هذه المعاناة المادية والخذلان ومرض الأم الصعب والاحتياج المادي لتكلفة العلاج، والعبء النفسي والجسدي لرعاية مريض عزيز لا يستطيع أن يخدم نفسه.. لكن البطلة تجتاز كل هذه الصعاب وزيجتين فاشلتين و انتهاكات مبكرة، لتنهض من الرماد.

الساردة بعثت الموتى، وحفظتهم في نصٍ بديع صار جميع أبطاله جلادين وضحايا معًا.

سجن الذاكرة في «أسفار النسيان»

«ما أحاول نسيانه يأبى أن ينساني» (ص 119).

«أسفار النسيان» (دار العين، 2022) رواية ملحمية تعيد إنتاج الذكريات الخاصة والعامة، وتحاول إعادة تشكيل صور الأحداث وتدفق الحياة وسريانها ومدى تأثيرها في الذاكرة حتى تلك التي عانت من تشوش رهيب كما حدث في حالة المريض «فهمي حمزة الريدي».

الرواية الضخمة (620 صفحة) تتسم ببناء فني مُحكم، كما لو أن مؤلفها عمرو شعراوي، وهو في الأصل أستاذ للفيزياء في الجامعة الأمريكية في القاهرة، وظف كل خبراته في تشييد هذا الصرح الروائي بمختلف طوابقه، بعنايةٍ وإتقان.

«أعرف قسوة نسيان المألوف، حين تضيع مواطئ الأقدام وتنكمش النفس وتتكور وتنطوي وتضيع منها العلامات» (ص 9).

كانت حالة المريض «فهمي حمزة الريدي» غريبة على الطب آنذاك، حيث أصيب بالعمه البصري وفقدان الذاكرة، فما يراه بعينيه يُترجم لأشكال ضبابية لا يستطيع الربط بينها وبين ما يدور حوله، لكن لم تقف حالته عند هذا الحد، فلم يفقد «فهمي» ذكريات طفولته وشبابه وعلاقته بأخواته وجيرانه وحياته السابقة ككل فحسب، بل فقد أيضًا قدراته المعرفية بما فيهم القراءة والكتابة ومعرفة الأرقام.

حاول جاره الطبيب المعالج له أن يساعده على استعادة تلك القدرات ووضع له برنامج تأهيل أشرف عليه بنفسه، كما تفرغ لدراسة حالته. إلا أن «فهمي» كان يتحسن ببطء شديد مخيب للآمال.

«يلتقط فُتات ذكرياته التي بدأت تتشكل ببطء فتتجلى له أحداث حياته مضطربة وغير مُرتبة. تظهر له أطياف أيامه المنسية من وراء حُجُب وأستار

ثقيلة، فيعي بعضها وتضيع منه أغلبها، ون حينٍ لآخر يتلفظ بتعليق غريب لا أدري من أين أتى به» (ص 11).

«لكن السُبُل قد تتكشف حين يضيع منا الرجاء» (ص 12).

«لكن في لحظة كاشفة، طلبتُ من «فهمي» أن يكتب ما يردُ على ذهنه بشكل تلقائي مستعملًا أسلوب الاسترسال الحُر، فاتضح لي أنه يستطيع كتابة كلمات كانت تستعصى عليه حروفها في السابق، ومع مرور الوقت أصبح بإمكانه تدوين جُملٍ وفقرات ذات معان متكاملة، يُسطِّرها بسلاسة، شريطة أن يستمر في الكتابة بعفوية ودون انقطاع» (ص 12-13).

لكن بدأت الشكوك تطارد الطبيب والإحساس بالتفاؤل يرهقه مع مرور الوقت.

«سألته: «ماذا ستفعل بحياتك؟»، فأجاب: «سأكتب! ما كتبته حتى الآن أعاد لي حياتي. لقد أنقذتني الكتابة من التيه» (ص 134.

وهكذا، بدأ «فهمي» في التدوين في محاولة منه للقبض على خيط كل ما فقده، كتب عن طفولته وطفولة أخواته «سعيد» و«يحيى» و«منيرة» و«سماح» و«كفاية» الذين تفرعوا كل منهم في حياة وطريق مختلف في شتى ربوع القاهرة، واتخذوا مسالك مختلفة في الحياة سواء كانت سياسية أو اجتماعية، يغرق «فهمي» في تفاصيل حياتهم مستدعيًا لحظات دقيقة شكلت ثقوبًا سوداء في ذاكرته وكادت أن تبلعه.

بعد انتهائه من التدوين ومرور ما يقارب العام، ذهب «فهمي» إلى منزل الطبيب الذي كان قد تفرغ لحالات أخرى لدراستها، وهناك أفصح «فهمي» عن إحساس دفين يزعجه، كان يشعر أنه سجل دقائق حياة شخص يشبهه لكنه غريب عنه، في النهاية سلمه كل دفاتره وأوراقه، وقال إن هذه الذكريات لا تخصه.

«اليوم، وبعد سنواتٍ عديدة، رجعتُ إلى منزلي بعد أن شيّعنا جثمان فهمي الريدي إلى مأواه الأخير، بحثتُ عن دفاتره التي دوَّن فيها مذكراته، فوجدتها وسط ملفاتي القديمة. أمضيتُ ليلتي متفحصًا الصفحات التي خطّها بدأبٍ حازعلى إعجابنا جميعًا» (ص 15).

«الآن وبعد أن رحل عن عالمنا، ها هو يطل علينا من بين كلماته ليحكي ما حاول لملمته من نُثار أيامه» (ص 15).

إنه يقودنا إلى عوالم «فهمي» الخفية، لنعرف أن هذا المقاتل هو أيضًا عاشق مهزوم، وعازف بيانو، ومغنٍ. «أشعر بأنني لا أتعامل هنا مع شخصٍ واحد بل مع كيانات متعددة، فهناك «فهمي» السليم وهناك «فهمي» المهان وهناك «فهمي» الذي اختار المتاهة ولم يرجع منها» (ص 397).

يحاول الطبيب/الراوي إعادة قراءة الوقائع التي سردها «فهمي» في دفاتره «وقررت أن أتحرى صحة تلك الأحداث، محاولًا التأكد من حقيقة ما يسترجعه من تفاصيل» (ص 399).

يتعيّن القول إن «فهمي» هو الشخصية الرئيسة في الرواية وليس «البطل»، فالأول يغطي تحت مظلته مجموعة أفراد، في حين أن الثاني يتحدد بشخصية واحدة فقط. ومن هنا يمكن القول إن كل رواية فيها شخص أو أشخاص يقومون بدور رئيس فيها إلى جانب شخصيات أخرى ذات أدوار ثانوية. وكان من المألوف في القصة أو في الرواية أن يقوم شخص أو مجموعة أشخاص بدور البطولة في سير الأحداث، وينال من الكاتب العناية الكبرى، فيسلط الضوء على جميع جوانبها النفسية والسلوكية، والاجتماعية. وفي هذا الصدد يقول د.محسن جاسم الموسوي «إن الشخصية الرئيسة مرتبطة بالرواية الحديثة والمعاصرة»[11].

إن الشخصية الرئيسة هي «التي تقوم بدور البطولة وهي شخصية كاملة ومتطورة لا تلتزم الثبات ويقدمها النص بتفصيلات دقيقة تمكن المتلقي من

---

[11] د.محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية: النشأة والتحول، دار الآداب، بيروت، 1988، ص 117.

رسم صورة واضحة»[12]. وهي شخصية يضعها السارد تحت المجهر بحسب مفهوم جيرار جينت، ولكي تظهر بوضوح فإنها «تمثل نقطة ارتكاز الشخص كونه العنصر الجوهري الذي تتمحور عليه الأحداث ويتصل به السرد والفكرة الرئيسة التي تنسج حولها الوقائع»[13].

ليس خافيًا مدى اهتمام الروائي عمرو شعراوي بأن يجعل حكاية المريض «فهمي» متوازية مع أحداثٍ جسام عاشتها مصر؛ إذ يقف عند هزيمة يونيو 1967، ونصر أكتوبر 1973، وأحداث 18 و19 يناير 1977، ويختم الرحلة بأجواء زيارة الرئيس أنور السادات لإسرائيل في 19 نوفمبر 1977، وتواكب الرواية تفاصيل عصور مضت بما لها وما عليها.

السياسة حاضرة بقوة، ويدعمها الإعلام والفن والثقافة والوجدان الشعبي الذي يعيش حالة حشدٍ وتعبئة، فتتردد أغاني عبدالحليم حافظ وأم كلثوم ومحمد حمام، مع تطورات سياسية هزت مصر. تزخر الرواية بمقاطع من الأغاني والألحان، المركّبة منها والبسيطة، الشرقية والغربية، القديمة والمعاصرة، كتلك التي تذكّر بالحُبِّ والحنين، بالسياسة والحرب، بالعاصفة وتقلباتها، أو تلك الّتي تذكّرنا بالغياب والزّوال والانهيار.

«أسمعُ صوتًا خافتًا لمذياع بعيد، «دع سمائي فسمائي مُحرقة.. دع قناتي فمياهي مُغرقة». خالي يشمِّر كُمَّ القميص الأبيض الذي يرتديه، موضحًا أن الحال من بعضه، حيث ينشغل موظفو شركته من أعضاء الاتحاد الاشتراكي في تنظيم اجتماعات دورية لإرشاد العاملين إلى كيفية المساهمة في المجهود الحربي لمواجهة تحديات هذه المرحلة العصيبة» (ص 36).

---

[12] د.عبدالملك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، كتاب «عالم المعرفة»، العدد 240، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر 1998، ص 101.

[13] د.سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت/ سوشبريس، الدار البيضاء، 1985، ص 126.

في هذه الرواية التي تنتج بدايات أكثر مما تُقدِّم نهاية، نستمتع بتلك الحساسية المدهشة في الكتابة عن أيامٍ ومخاضاتٍ مصرية بامتياز.

إن «فهمي» في دفاتره «يكتب عن الهزيمة كأنها كابوس يكتم أنفاسه ولا يمكنه الاستيقاظ منه، فيصف كيف تحولت الثقة المطلقة في النصر المُبين إلى هزيمة مروعة. يكتب عمن ظهر بيننا مدعيًا أن ما أصابنا هو مجرد نكسة، أو من يؤكد أننا خسرنا معركة لكن لم نخسر حربًا!» (ص 134).

وهنا نتوه بين دروب خيال «فهمي» والحقيقة التي سارت في طريق متوازٍ مع حكاياته، حكاية «سعيد» ضابط الجيش و«يحيى» المتخبط في آرائه السياسية الشائكة والحياة الاجتماعية لأخواته البنات والأخت التي تزوجت الثوري البوهيمي على غير رغبة الأسرة، قصص عن أبيه الشارد وحُبِّ أمه المرضي له ومغفرتها كل ما عانته معه في حياتها.

نقرأ في دفاتر «فهمي»:

«يا له من إحساس موحش! أعيش في كل لحظة هذا الرعب القاتل، إن لم أكتبْ كل ما يلوح في خاطري، ستنمحي فترات غالية من حياتي ولن أتمكن من استعادتها، وستزول في الوقت نفسه لحظات عصيبة أتمنى نسيانها وأتوق إلى طمسها» (ص 20).

«خبط [فهمي الرّيدي] كفًّا بكفٍّ وهبَّ واقفًا. رفع ذراعه ولوَّح بيده ثم قال: «هل تعرف أنَّ الحقيقة ما هي إلا إعادة تركيب الواقع في الأذهان؟ ولذلك ففيها ترجيحٌ لكفَّة الماضي، وأنا للأسف ضاع مني ذلك الماضي». سألتُه عمَّا يقصد بكلامه، فشرد بعيدًا ثم ابتسم ابتسامةً واهنةً وقال: «إن كانتِ الحقيقة لا وجودَ لها إلا فيما وقع فعلًا، فما جدواها؟» (ص 400).

بصفاء نادر وصراحةٍ مطلقة، يروي «فهمي» حقيقة ما جرى له وللوطن عبر أكثر من عقدين من الزمان، ويكشف المستور عن حياته الخاصة وحياة

عائلته، بل وأهل بلده، فيصبح ما دوّنه مدعاة للشك؛ لأن جرعة الصدق في كلامه أكبر من أن تستوعبها العقول.

«هل حارب فهمي الريدي مِن أجل مَنْ جلسوا خلف مكاتبهم يتحيَّنون فرصة الاغتنام؟ أم أنه قاتَلَ لكي يتسلَّط حاكمٌ على العباد؟ أم حارَب من أجل طغيانِ تأويلٍ قديم؟ فهمي لم تغطِّ النياشينُ صدرَه ولا علا صيتُه بين أقرانه، لكنَّه عاد سالمًا لينزوي في وظيفة حكوميَّة متواضعة. يقول إنه تحمل راضيًا ما ألقته الأقدار على عاتقه. يسألُني عن مصير البلد وأهله إن لم يقاوم هو ومَنْ معه ولم يصدُّوا عدوًّا عاتيًا.

أربكني سؤالُه. فأهلُ أيِّ بلدٍ يقصد؟ أيتحدَّث عمَّن أفسدوا في الأرض، أم عن الذين هاجروا من أجلِ حياةٍ مريحة، أم الذين عسَّرُوا أحوالَ العباد، أم الذين اشتهوا حلاوة التحريم، أم الذين سكتُوا ورَضُوا بقليله؟

يقول إنه حارب من أجل البسطاء من أهل هذا البلد. لكننا لم نَعُد نرى من هؤلاء البسطاء إلا قلَّةً تاهت وسط جموع المُتناحِرين، ومَنْ بقي منهم لا يشعرُ بأنه ينتمي إلى هذا الوطن أصلًا. باللهِ عليك يا فهمي مَنْ تقصد بالبُسطاء؟ هل هم من هتفوا في الميدان مطالبين بأبسط الحقوق، أم مَنْ هَوَوْا بالهِرَّاوات فوق الرؤوس؟» (395-396).

ذاكرة «فهمي» أنتجت وطنًا أقسى من المنفى، وغرامًا سقط من حافة الوقت، لكن وثقت الحكاية لمن يرغب في فهم وقائع ما جرى في زمنٍ ما زال يُلقي بظلاله على أيامنا.

مغامرة «حجاب الساحر»

أرضٌ جديدة يستكشفها الشاعر والروائي أحمد الشهاوي في تجربته الروائية الأولى التي تحمل عنوان «حجاب الساحر» (المصرية اللبنانية، 2022).

في الرواية التي تزخر بالكثير من المحكيات والتفاصيل والشَّذرات الشِّعرية، نلمس بَذَخَ العَالَم وسِحْر اللغة. إنها رواية عن سعي الإنسان للكمال في عالمٍ ناقص، ورغبته في أن يكون هناك معنى لمفهوم الهوية ومغامرة الحياة بعيدًا عن حسرة النقص التي تطاردنا جميعًا. أما سبيل الشهاوي إلى ذلك فكان عبر الغوص في التراث والثقافة المصرية والعالمية، قبل أن يكسو الحكاية لحمًا ودمًا من التراكيب والأخيلة الشعرية.

تكشف «حجاب الساحر» عن اهتمام الشهاوي بالانقسام والهوية الضائعة؛ لذا شيّد قلعة المصائر المتقاطعة التي عاشت فيها «شمس حمدي»، بطلة الرواية. وفي أجواء من التفاؤل القاسي، نمضي في طريق السحر، ودروب المدن الخفية والأماكن المسحورة، من أهرامات الجيزة إلى جزيرة سقطرى اليمنية.

تتخذ الرواية من المرجعية التاريخية والتخييل سبيلًا للتجريب الروائي، واستخدمت -من حيث البناء- تقنية الراوي العليم، وفي أحيان أخرى ما يُسمى «القاضي المفسِّر» أو «الراوي العليم المنقح»، وهو الراوي الذي يقتحم مجرى السرد للتعليق على إحدى الشخصيات أو الأحداث أو المواقف أو حتى لعرض آراء لا تتصل اتصالًا مباشرًا بما رواه. وهذا الراوي لا يكتفي بنقل جوانب الحدث، بل يتدخل تدخلًا مباشرًا ليُظهِر بهجته أو غضبه أو اعتراضه أو سخريته[14].

---

[14] د.سعيد عبدالسلام العكش، دراسة معجمية لمصطلحات الأدب: عبري- عربي مع مسرد للألفاظ العربية، دار أولاد عليوه للطباعة والتجليد، القاهرة، 1994.

الرواية محمولة على هيكل ضخم من المعرفة الفلسفية والتاريخية؛ ولها علاقة وطيدة بالأنثروبولوجيا، تتعدد فيها الأبعاد والخطابات اللغوية؛ وتؤسس لما يمكن تسميته بشعرية السحر أو سحرية الواقع.

تحاول الرواية في جوهرها استجلاء قضية المثاقفة بين القديم والجديد في أساليب البناء السردي. أما السرد فهو يراوح بين تقنيات متعددة بالعودة إلى الماضي، والذهاب إلى المستقبل، بفن الرسالة وروح أدب الرحلة الروحية والمكانية.

في «حجاب الساحر» التي تقع في 344 صفحة من القطع المتوسط، يستخدم أحمد الشهاوي تقنيةً تجريبيةً لعرض شخصيات روايته وموضوعاتها وأحداثها. ولأن الشهاوي في الأصل شاعرٌ صوفي، فقد كان أكثر حساسيةً في تجربة الكتابة الروائية، التي وظَّف فيها بإجادة موروثه الثقافي والمعرفي وما يملكه من تَرْسَانَةَ العِشق التي أَثْرَاهَا طويلًا بِمدَّخراتٍ وافرة.

لا عجب إذن، أن نجد أن الرواية اعتمدت ضمن ما اعتمدت على كتاب «خريدة العجائب وفريدة الغرائب» لسراج الدين بن الوردي، وكتاب «خافية الحروف الثمانية والعشرين» لأبي حامد الغزالي، وكتاب «سقطرى جزيرة الأساطير» لفيتالي ناومكين، ترجمة خيري الضامن.

ومن الواضح أن الشهاوي اهتمَّ في «حجاب الساحر» بقضيتين جوهريتين أو بسؤالين كبيرين هما: سؤال المثاقفة، وسؤال التأصيل. من هنا جاءت الرواية ذات أهميَّة وعمق أدبي وأيديولوجي واجتماعي؛ بما أثارته من القضايا الجوهرية والإشكاليات المتجدِّدة في حياة الإنسان وصراعه الدائم بين الخير والشر، وسعيه المستمر لفهم الحياة، وفهم نفسه، ورؤيته للواقع من حوله.

الراوي هنا هو العاشق «عمر»، الذي يجعله أحمد الشهاوي أكثر جرأة وشفافية، ويعطيه مساحة أكبر لإبداء رأيه الواثق من معلوماته بشأن

«شمس حمدي»، مع التعليق غير المتحفظ على مسرح الأحداث، ومعرفة التفاصيل والأفكاروالبواطن.

تحكي «حجاب الساحر» جزءًا من سيرة «شمس حمدي»، تلك المرأة التي تتمتع بقدر كبير من الصدق والذكاء، وتبدو حياتها خصبةً وثرية في تنوعها، «إنها نساء عديدات، وليست امرأة واحدة تكرر نفسها؛ إذ هي تامةٌ تعجب كل أحدٍ، تأخذ بصرك جملةً» (ص 11).

شخصية «شمس حمدي» بطلة الرواية ذات روح غنائية تستحضر الأحلام، وخيبات الأمل، وما يعنيه أن تكون نقيًا خلّاقًا. وهي تدرك سرّ قوتها وتعرف ماهيتها، فهي امرأة خمسينية درست العلوم السياسية وعاشت حياتها الجامعية مهتمة بالسياسة، ثم أغرمت بتاريخ مصر القديمة.

يقول عنها الراوي:

«هي مُتحفٌ كنتُ أذهبُ إليه لأملأ روحي بالجمال المُبهج الباعث على العيش، فهي عالمٌ أو كونٌ مصغر فسيح، متعدد الأرجاء، ومتنوع الأنحاء» (ص 20-21).

ويتابع:

«تدرك شمس حمدي أن السعادة هي الهدف.

«أول رسالة كتبتها إلى حبيبها حين تعارفهما الأول وصفتهُ فيها بـ«صاحب السعادة»، وأسمت ابنتها الأولى فرح» (ص 57).

مع ذلك فإنها «تُردِّدُ دائمًا ما حفظته في المدرسة الفرنسية التي درست فيها مراحلها التعليمية الأولى، وما كانت تقوله مُدرستها «رفيعة» على لسان هنري ميشو: «لا يريدُ الألم إلا أن يكون جزءًا مني، يقتلني، ويتمددُ فيَّ، يريد أن يكون مدينتي، و أنا الساكن الوحيد فيها، يريد أن يحكمني، ويثمل بي» (ص 62).

نرى الراوي في بعض الأحيان يمعن في الوصف لتتبلور صورة كاملة عن الموصوف، وهو ما نلاحظه -على سبيل المثال لا الحصر- في قوله:

«تحتفي شمس في طقوسها اليومية بجمالها، إلى الدرجة التي ابتعدتْ عن حبيبها، ولم تعد تراه، أو حتى تكلمه، واكتفت بالكتابة إليه من حينٍ إلى آخر، مؤكدةً له -كلما شكا وتذمر- أن العشق وصلٌ روحي، وليس فقط اتصالًا جسديًا» (ص 19).

من ملامح جمالها الجسدي، نطالع:

«نهد شمس كإناءٍ قَرُبَ من الامتلاء، حيث يرتفع وينهض في شموخ، ويُشرف على السماء مُتحديًا الحدود والأسر، كأنه كريمٌ يمضي إلى معالي الأمور» (ص 17).

بمرآةٍ لم يشرخها الزيف، تقول «شمس حمدي»:

«أحتاج أن أجتاز حدودي كي لا أسقط في الهاوية، وأضيع أكثر مما أنا فيه من تيهٍ وخذلان و ابتعاد عمن اختاره قلبي حبيبًا» (ص 10).

«كثيرًا ما أرى الغيب نائمًا على مخدتي، يتربص بي، كأنني ملكةٌ أو ربةٌ مغلوبة على أمرها، مطلوبة إلى المذبح على الرغم من مكانتها وتاريخها، تحاول الهروب مع حلول الليل، لكن الباب لا يُفتَح على الرغم من تكرار المحاولات» (ص 10).

في متاهتها «لم تعد تعرف من تكون، صارت الأسئلة هاجسها الأول، كأنها عاشت حياتها في حضن أداة الاستفهام لماذا، فعاطفة الفضول لديها قوية عن بقية النساء.... لقد صارت مُتعتها تتحقق في الشك» (ص 36).

نتوغل أكثر في يوميات «شمس حمدي»، التي تقول:

«صرتُ أمشي في الشوارع المحيطة ببيتي في حي الزمالك أُحصي العلامات البيضاء الموجودة على أسفلت الطريق، والتي انمحى أغلبُها، وصارت من الماضي، فكم من أقدامٍ يائسةٍ مثلي تعُد خطواتها الكسيرة والكثيرة فوق أرض الشوارع الجانبية والرئيسية» (ص 37).

تتناول رواية «حجاب الساحر» عبر سيرة «شمس حمدي» شريحة مهمة من المجتمع، من دون أن تغفل العلاقات الإنسانية بين أفراد العائلة الواحدة، حيث عانت البطلة سوء أخلاق بعض الأقرباء:

«شمس حمدي ليست شخصية مأساوية، لكنّها بكل تأكيد ملأى بالغريب والعجيب، فقد وُلِدت لعائلة تقليدية محافظة بنت نفسها، وتعلّمت بشكل عادي، مارست السياسة و انخرطت في العمل السري، الذي لم تواصله بسبب اعتراض الأب الدائم وخوفه عليها من السجن، ومن البطش» (ص 34-35).

وعلى الرغم من كون «شمس حمدي» امرأة قوية فقد ضربتها الأمراض؛ جراء فعل السحر، حتى تعثرت حركتها وحياتها، ووهنت وارتبكت، وقلّت حيلتها؛ فتسر لحبيبها الذي ارتبطت به لسنوات، ثم ابتعدت من دون أن تذكر أسبابًا للنأي، أن هناك أعمالًا سحرية تعرقل حياتها، ولم تكن تعرف أن حبيبها له صلة عميقة بالسحر.

يقول الراوي:

«منذ عزمي على إنقاذ شمس حمدي من الغرق في بحر السحر، نويتُ ألا أقدِّم ذهبًا أو مالًا كقربان مهدى لأحدٍ سأصطفيه؛ كي يساعدني» (ص 23).

بكل الإصرار يقول الراوي/ المحب:

«كان لديَّ إيمانٌ بشمس، و إيمانٌ آخر بما أحملُ من قدرةٍ على فعل السحر الذي هو خيرٌ؛ لإنقاذ امرأة لا تحمل شرًا لأحد، ولم ؤذ أحدًا في حياتها» (ص 145).

ويتابع:

«كنتُ دومًا أقول لها: «المعجزة هي الإيمان، ولا معجزة تتحقق إلا بإيمان صاحبها، المهم ألا يكون هناك زيفٌ» (ص 147).

تخوض «شمس حمدي» مع الراوي حربًا عميقة ضد الجهل والخرافة وإشاعة روح الخراب، حربًا ضد عدم اليقين، ومحاولة العيش في ظل

محاولات الآخرين السيطرة عليها، والأضرار الجانبية التي تسربت إلى روحها، والسحر الحقيقي في لحظات الانتصار. فهي مكتوبة بدقة من طبقات عدة، ومن الكثير من الحقائق الاجتماعية، وتكشف من ناحية أخرى آليات تخريب حياة الآخرين، وتفضح الكثير من الأرواح والظروف، التي تجعل من بعض البشر قتلة من دون سبب.

اصطحبها لتمكث ليلة داخل الهرم الأكبر، حيث رأت ما لم يره بشر من قبل، ثم إلى البحيرة المقدسة في الأقصر، وهي أعجوبة من عجائب الحضارة المصرية القديمة عمرها أكثر من ثلاثة آلاف عام، وكان بعض النساء يأتين إليها للتبرك؛ إذ يعتقدن أن مياهها تعالج الأمراض المستعصية والعقم، كما اصطحبها إلى دلتا مصر، ثم الرحلة الأهم إلى جزيرة سقطْرة اليمنية.

«حجاب الساحر» ليست رواية تُروى ليتسلى بها القارئ، لكنها تحمل حياة «شمس حمدي» الخصبة، والثرية في تنوعها. ومثلما تناقش الرواية طبيعة العلاقات الأسرية في المجتمع الحديث؛ فإنها تتناول أيضًا عالم السحروالسحرة.

ويبدو كما لو أن أحمد الشهاوي أراد بهذه الرواية أن يتجاوز نفسه بإدخالها في أتون معركة جديدة، هذه المرة، على صعيد الرواية، وأن يجربها في حقل صعب آخر. في هذا النص يضع الشاعر السارد أحمد الشهاوي أوراقه فوق الطاولة كاشفًا أسراره الظليلة، عن شذرات من حياته، من ذاكرته، من قراءاته، من رحلاته، من صداقاته.

«حجاب الساحر» رواية فريدة ورحلة ممتعة ومغامرة عجيبة، ربما كانت إحدى رسائلها هي أن القهر، أن تصيرَ حزينًا بسعادتك، بعد أن كنت سعيدًا بحزنك.

زمن التحولات الكبرى في «قالت ضحى»

شهدت الرواية العربية جملة من التحولات سواء على صعيد الشكل أو المضمون، كون الرواية جنسًا أدبيًا قابلًا للخرق والتغيير باستمرار، وهذه النقلة التي شهدتها الرواية العربية استندت بدورها إلى أسس ومرتكزات أدبية وتاريخية وثقافية واجتماعية، فالكتابة الروائية العربية بداية فترة الستينيات مثلت لحظة انفلات و انعتاق من كل الأشكال التي قيدت الكتابة الروائية التقليدية.

والأديب بهاء طاهر (1935-2022) واحد من جيل الستينيات، تميزت المرحلة الأولى من كتاباته بتأثّره بتيار التشيىء أو ما يُعرف بالتحييد، ومثلت أعماله صيحة احتجاج وتمرد، حملت في طياتها دعوة غير مباشرة للتغيير، والانسحاب من الواقع المعقد. عالمه عالم القهر البارد اتخذ من اللغة التقريرية المحايدة قناعًا، لغة عين صاحية خالية من كل عاطفة أو تورط.

وبظهور رواية «قالت ضحى» التي تعتبر نقطة فارقة في مسيرته من حيث الصياغة والرؤية، كانت انطلاقة المرحلة الثانية من كتاباته، حيث انشق قناع الحيادية، وحملت الشحنة الشاعرية، وتجسّد الرمز واستدعيت الأسطورة.

وصفها الناقد والأديب إدوار الخراط في تقديمه للرواية بعبارات تستحق التوقف عندها؛ إذ قال:

»قالت ضحى» قصة بديعة، بارعة الجمال. وجمالها يأتي من أن بهاء طاهر، يؤرخ فيها، بذكاء وبلمسات ناقدة جارحة ورقيقة معًا، لحقبةٍ مضطربة وملتبسة من حياتنا، بما فيها من آمال عريضة وإحباطات عميقة، يؤرخ لقاهرة الستينيات بمعالمها التي اندثرت، وكأنه بقوة الفن والحُب يريد أن يبتعثها فتبقى أبدًا وبمزاجها السياسي والاجتماعي الذي اندثر أيضًا كأنما يريد أن يثبته في جو من الرثاء والحيرة معًا، لكنه فوق ذلك يؤرخ لتقلبات

الروح والفكر عند أبطاله، وللهوى المشبوب الذي يحلّق بقلوبهم ويمزقها ويطوّح بها في شباك من العطب والمجد معًا. «

تعد رائعة بهاء طاهر «قالت ضحى» واحدة من الروايات التي رصدت زمن التحولات الكبرى في مصر. الرواية الصادرة لأول مرة عام 1985، ترجمت إلى عدة لغات أجنبية، حيث ترجمها إلى الإنجليزية بيتر دانيالز ونشرت بواسطة الجامعة الأمريكية .

الرواية أغنية بديعة، رائعة الأنغام، متفاوتة الطبقات، مختلفة الإيقاع، تعلو إلى السماء وتهبط إلى الأرض دون خلل أو اهتزاز، تجمع إلى جمال الشكل، دقة الحفر والتسجيل والرسم على سطحها الأملس تارة الجعد تارة أخرى.

لغتها العذبة والشفافة نقلتها إلى فضاء أوسع كثيرًا؛ إلى السؤال عن الإنسان ذاته، نظرته لنفسه، نظرته للآخرين، ونظرة الآخرين له.

تعد رواية «قالت ضحى» نقطة تحول فارقة في مسيرة الصنعة الجادة لبهاء طاهر، من حيث الصياغة ومن حيث الرؤية معًا بلا انفصال ممكن بين الصياغة والرؤية. استطاع الكاتب أن يكسر قبضة الحصار في اللغة وفي الرؤية، ومن هنا كانت الانطلاقة، انطلاق مرحلة ثانية ميزت أعمال بهاء طاهر، وأعطتها خصوصية لم نعهد لها مثيلًا.

كتب بهاء طاهر هذه الرواية عام 1985، في جنيف، وهي عمل عاد به الكاتب إلى تاريخ مصر القديم، وواقعها المعاصر، حيث أن أحداث الرواية تدور في مطلع الستينيات، كما تعرضت إلى الأحداث والتطورات التي واكبت عهد جمال عبدالناصر، بدءًا من قرار التأميم، ومرورًا بحرب اليمن، ثم إقامة الاتحاد الاشتراكي.

ولعل في تحديد البداية الزمنية للرواية في الصفحة الأولى منها، يقود إلى نتيجة مفادها أن هذا العمل وثيقة تاريخية للحياة الاجتماعية والسياسية

والاقتصادية إبان الثورة الناصرية، تجلت فيه مظاهر الفساد السياسي والإداري، وبالرغم من هذا الثوب المراوغ الذي لبسته الرواية، فإنها تركز على مبدأ التغيير الفردي الذي يسبق في أهميته وتأثيره التغيرات السياسية، كما أن الرواية تناقش قيمًا إنسانية مختلفة قد لا تكون بالضرورة محكومة بالأحداث السياسية والتاريخية.

»قالت ضحى« رواية »تتعامل مع القضايا السياسية والاجتماعية بقدر ما تتعامل مع الروح الميثولوجية للأسطورة المصرية، فالثورة والثورة المضادة والفساد والإفساد وتحول الضباط الأحرار إلى إقطاعيين جدد، وموت الروح الثورية، والفقر والقمع، والتسلط، والتخلف، وحرب اليمن، والصراع الإسرائيلي، والتحولات الكبرى التي مرت على بنية المجتمع المصري فيما بعد الثورة، كل هذا تحتويه الرواية وتصوره وتعبر عنه لكن ليس بتلك النغمة الدعائية الفجة البعيدة عن البناء الجمالي للنص الروائي. كل هذه القضايا الاجتماعية والسياسية تقدم في النص ملتبسة مع أسطورة إيزيس الدالة على التطهر من الخيانة والانبعاث بعد الموت. «

»قالت ضحى« قصة يتردد فيها نداء شجن بطلب العدل، ورثاء حزين أمام مرض العدل. أول ما يلفت انتباهنا أن الكاتب استطاع أن يكسر قبضة الحصار في اللغة وفي الرؤية، و انشرخ قناع الحيادية الخدّاع، وخامر العمل دفء الشعر وحرارة التورط، وتنحت الرصانة القاسية أمام اختراق الغرابة وتقلّب الشجن، وتجسَّد ورفرفت أجنحة الأسطورة من بعيد. القصة توتر انتهى بتفاؤل محزن لا لشيء سوى لأنه مستدعى، من صنع الإرادة، ومنتزع من الأسطورة وحدها.

ويمكن القول إن بهاء طاهر هو مؤلف المواقف المركبة غير المحلولة، حتى مواقف الحُب تأتي مشدودة ومثقلة ومتجاذبة الأطراف، حُب مركب، ليس بريئًا، متوتر حتى في اكتمال تحققه، هذه خاصية نلمحها في كل العلاقات المتشابكة في هذه القصة، غنية بالتركيب والتقلّب والجيشان

الذي نعرفه في الحياة، فالمتتبع لطفولة «ضحى» يجد أن الرفض وسم شخصيتها منذ طفولتها، من والد رافض أصلًا لكينونتها لأنه كان يرغب في طفل ذكر «ولما جئته أنا صمم على أن أكون أفضل من أي ولد. قبل أن أبلغ الخامسة كان عندي في البيت مدرّسة للبيانو ومدرّسة للفرنسية، ولمّا كبرت قليلًا أصبح يأخذني معه إلى الأرض ويشرح لي الزرع والحصاد وعلّمني ركوب الخيل. كل ذلك قبل أن أدخل إلى المدرسة، صمم أن أن أكون أعجوبة لا مثيل لها، وكان يفاخر بي أمام أصحابه، ويستعرض عليهم مهارتي في اللغات وفي البيانو وفي الحساب، وقتها كان ذلك يسعدني ويشعرني بالغرور، وكنت أشترك معه في لعبته، لم أعرف إلا فيما بعد أنه سرق مني طفولتي وفرحي. «

وكأنما علاقة «ضحى» بأبيها علاقة متوترة، وما فعله الأب أتى من منطلق التعويض النفسي لذاته عن الولد الذي كان ينتظره بدل أن يرزق ببنت.

علاقة «ضحى» بزوجها مثلًا علاقة زوجية، ولكن رغم هذا تعيش «ضحى» خيبة في اختيارها، فالزوج كما تصفه «كان هو النجم، صورته دائمًا في الصحف، يخطب في الاجتماعات، بعد سنوات سيصبح وزيرًا، من كانت تستطيع ألا تحبه؟ نعم أحببته، وقال هو إنه يحبني، ربما يكون بالفعل قد أحبني. كنا سعداء في شهر زواجنا الأول، ولكن بعد تلك الشهور بدأ يعود إلى حياته الأولى، كان مدللًا من النساء، وكان ذلك يرضيه، كان هو أيضًا يريدني الزوجة الذكية الجميلة التي يتباهى بها، التي تقيم له الحفلات والولائم، التي تنجب له الأولاد بينما يعيش هو حياته الخفية اللذيذة بعيدًا عنها، ولم تكن مغامراته خفيّة في تلك الأيام، لم يكن حتى يحاول إخفاءها «

فبالرغم من هذه الخيانة التي تضرب بقوة في جسم هذه العلاقة، وبالرغم من أنانية هذا الزوج وتمحوره حول ذاته، فإن «ضحى» واصلت الصمت ولم تقابله هي بالمثل «طرأ على ذهني في لحظات غضب أن أخونه لأنه كان يخونني طوال الوقت، ولكن ذلك كان غضبًا فقط، كنتُ أعرف في قرارة نفسي، أني لن أفعل ذلك، ليس من أجله هو ولكن من أجل نفسي، لا لأنني أحترمه ولكن لأنني أحترم نفسي. «

يهدف الكاتب بهاء طاهر من هذه الرواية إلى توضيح تأثير ثورة يوليو على المجتمع المصري أو كيف كانت أحوال المصريين في أعقاب الثورة ومدى نجاحها، وهو إن كان يتحدث عن السياسة، فإن هذا لم يتم بقالب صرف، بل من خلال شخصيات الرواية وسبر أغوار نفوسهم.

وتناقش الرواية رؤية المجتمع لثورة يوليو وتوضح أسباب وأهداف الثورة التي قامت من أجلها ولم تتحقق، فبطل الرواية «سيد القناوي» يحاول بكل ما أوتي من قوة أن يحصل على شهادة جامعية للتعلم يحقق من خلالها طموحاته الاجتماعية والثقافية، لكن ظروفه الاجتماعية تحول دون ذلك، بينما الباشا «سلطان بيه» يتملق وينافق ويحصل بأقل تعب على ما يريده من جاه وسلطة، ويعتبر معادلًا لما كانوا في عهد الملكية من البكوات والبشوات.

تُقدِّم «قالت ضحى» رؤية خاصة تُعري صور الفساد المستشري في المجتمع وبين أركان الدولة العميقة عقب ثورة يوليو، من خلال الرؤية السياسية التي تمثل الركن الأكبر من الأحداث، إلى جانب الفتاة «ضحى» وحكايتها الغرامية في الحي الذي تقيم فيه، وكذلك البطل «سيد القناوي.«

مع بهاء طاهر نحن مأخوذون بسحر الرواية.. يتسلل بنا الراوي إلى أعماق بعيدة داخل أبطاله وبالتالي داخلنا. «قالت ضحى» وما قالته «ضحى» كان في كل مرحلة مختلفًا عما قبلها. فهل تغيرت «ضحى»؟ أو أنها في الأصل هكذا كما يقول «سيد القناوي» الذي خسر ساقه في حرب اليمن؟

في سياق الرواية، تستوقفك عبارات تصلح لأن تكون دالة على العمق والحكمة، مثل قوله:

»آلاف من الناس يُصفعون كل يوم ولكن قليلًا منهم من يشعر بالإهانة أو الغضب.«

»عندما تقرر الانتحار تكون وقتها قد مُت بالفعل. ما ينقذونه بعد ذلك لا يكون هو أنت ولكن جثتك.«

»ولكن أظن أنني طول عمري أكره القهر. قهر الإنسان بالفقر و قهره بالخوف، وأهم من ذلك قهره بالجهل أن يعيش الإنسان ويموت دون أن يعرف أن في الدنيا علمًا فاته وجمالًا فاته وحياة لم يعشها أبدًا.«

يبقى القول إن الرواية اندمجت فيها بنيتان أساسيتان، وذلك بإقامة توازن بين الحدث الروائي الواقعي المتمثل في قصة الحُب، وطلب العدل على مستوى الاجتماعي والسياسي، ولعل استدعاء الأسطورة كان حلًا للمأزق الاجتماعي والسياسي؛ لأن أسطورة ايزيس وأوزوريس هي منطلق لانبعاث الأمل بتحقيق العدل واكتمال أحلام الثورة المتعثرة.

«النقشبندي».. تاريخ من الخذلان!

«كان شروعي في كتابة هذه الرواية هو سبيلي الوحيد للإفلات من قبضة جنونٍ أخذ يلاحقني مع اقترابي من حافة الأربعين» (ص 11).

والأربعون في عمر المرأة هي المرحلة التي يصبح لديها متسعٌ من الوقت للتأمل والندم!

تنظر بعين الريبة إلى الطبيعة والأيّام في اندفاع طيْشها وهي تنقضُّ نحو عامٍ آخرَ أكثر ريبةً وغموضًا.

وضعٌ مزعج، يجف معه الجمال والعقل.

ها هي ذي تفكر في روايةٍ توقظُ الأحلام التي توشك على الانطفاء والرّحيل.

تتحدّث «نصرة غريب»، بطلة رواية «النقشبندي» (دار الشروق، 2022) عن رحلتها أو مغامرتها بقدرٍ كبير من البوح الشفيف، الذي يختلط فيه الألم بالغضب.

«مع اقترابي من هذه الحافة المرعبة، وقفتُ أنظرُ إلى أربعة عقود أوشكت أن تمضي من رحلتي، نظرة أسى، تُغلِّفها قشرة هشة من الرضا، دون أن أنتظر أن تجود عقودي القادمة بأكثر مما جادت به ما أسلفت.. وتحوّلت إلى قنبلة موقوتة من المشاعر توشك على الانفجار في أي لحظة في وجه الكل» (ص 11-12).

يقول سينيكا التراجيدي: «نحن غالبًا ما نتألّم في الخيال أكثر ممّا نتألم في الواقع».

ربّما كان هذا صحيحًا؛ لأن الخيال لأنّه الملكة الوحيدة التي تمتلك نوعًا من الرهافة يجعلها قادرة على تشوّف اللاجدوى واللامعنى القائمين وراء كلّ شيء، وكلّ فعل، وكلّ معنى أنتجه الذهن البشري، أو ربّما لأنّها تذهب بعيدًا

وراء السكينة المطمئنة للوجود وللعالم التي يحاول العقل التشبّث بها وترسيخها في نواميس وقوانين ورؤى، أو أيضًا لأنّها تحاول أن تتجاوز العلم الطبيعي القائم عن الكون نحو أكوان أخرى مجهولة وقصيّة ومرعبة وخاوية.

من هنا، تنطلق «نصرة»، الموظفة في هيئة الصرف الصحي، في رحلة بحثها عن معنى لحياتها، في ظل أزمات تهز علاقتها مع زوجها «أيمن حجازي».

إنها تعمد إلى البحث عن الذّات وإجاباتها في حيّزٍ ما، تحاول أن تجعله المرتكز الّذي تدور في فلكه، لتعيد تشكيله وفق رؤيتها الكامنة في ذاتها. والمكان له تعلّق غائر بالذّات الإنسانيّة، حيث إنّه الفضاء الّذي يجمع ذاكرة الإنسان، وتاريخه، وماضيه، ومن ثمّ فإنّ التّعلّق بين الذّات الإنسانيّة والمكان لا حدود له، لأنّ «المكان هنا هو كلّ شيء، حيث يعجز الزّمنُ عن تسريع الذّاكرة... إنّ الإنسان يعلم غريزيًّا أنّ المكان المرتبط بوحدته مكانٌ خلّاق»[15].

كان الحل الحتمي -من وجهة نظرها- هو أن تكتب رواية عن الشيخ سيد النقشبندي. ونقطة الانطلاق هي: طنطا.

هذه الرحلة هي تلك الومضةُ من برقِ الحنين إلى الجنّة المفقودة.

بدت هذه الرحلة نافذة أولى على الحرية، وكأن «نصرة» تستعجل الفكاك من ثقل العائلة التي وصفها ليو تولستوي بأنّها العقبة الأولى أمام تطوّر الفرد.

النمرُ الحبيسُ في القفص المُحكم الإغلاق يخبطُ القضبانَ بجراحِ الشّكيمة الدامي. يخبطُ الآفاقَ والجهات. أحلامُهُ تسرح في مهبِّ الفضاء والغابات؛ لكن جسده مشدودٌ إلى وتدِ الحديد.

---

[15] غاستون باشلار، جماليّات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنشر، بيروت، 2000.

تغادر إلى طنطا من غير خرائط ولا مودِّعين، باتجاه إلى أرضٍ مرصعة بالصوفية والدعاء، هي ديار السيد البدوي.

«ولأول مرة في حياتي، يتفوق واقعي على شطحات خيالي» (ص 12).

غير أن الخيال هنا يُسعف الروائية رحمة ضياء، فتبتكر طريقة فريدة للقاء «نصرة» والنقشبندي، الذي رحل عن دنيانا في العام 1976. ففي أثناء زيارتها لطنطا، تصاب في حادثٍ تتغير معه حياتها، وتفتح عينيها لتجد أمامها النقشبندي. تلفها الحيرة، فالاثنان من زمنين مختلفين، ليدور بينهما الحوار التالي:

«كيف التقينا، هل أنتَ من نزل إليَّ؟».

وأردفتُ وأنا أقطع الكلمات: «أم أنا التي صعدتُ إليك؟».

رد في صوتٍ رصين: «لا أعلم يا ابنتي.. سنعرف في الطريق».

وأردف مبتسمًا: «ما دام الله قد جمع شملنا لسببٍ يعلمه ولا نعلمه، فعلينا أن نتعارف» (ص 19).

في روايتها الأولى «النقشبندي»، تُلقي رحمة ضياء الضوء على حياة واحد من أشهر المُنشدين والمُبتهلين في تاريخ الإنشاد الديني: سيد النقشبندي، بما فيها من جوانب مُثيرة وعوالم غامضة، في الوقت الذي تضع فيه حكاية بطلتها نُصب عينيها. وهي تلجأ إلى رواية السيرة، التي تؤسس العالم وتبني الأحداث باستخدام تقنيات سيرة خيالية أو دمج عناصر السيرة الذاتية والخيالية.

بأسلوبٍ عذب، يُخلِّص اللغة من تشنّجها ويُنقذها من شوائب العصر، تعمل الروائية على مد جسور بين بطلتها «نصرة» والشيخ النقشبندي، الذي تكتشف آلامه ومعاناته الشخصية وعلاقته المأزومة مع والده، كما تعيد اكتشاف سيرته -من طهطا إلى طنطا، ومن جذور العائلة في أذربيجان إلى القاهرة- في قالبٍ روائي وسردٍ سلس.

تختبئ القصة في ذاكرة كاتبها قبل أن يصوغها أدبيًّا ويخلّصها من صفة الحدث العاديّ المهمل، وهذا بالضبط ما فعلته رحمة ضياء، التي نلمس محبتها لشخصية النقشبندي، ورغبتها في كتابة رواية في آنٍ معًا.

«نصرة» عاشقة المرايا والمتاهات، تعيش فجأة في زمن آخر يغزو أحلامَ النائمين، وتمضي فيه وهي مستسلمةً بوداعةٍ، وربّما بفرحٍ لنداء ذلك الخالد الأزليّ.

في هذه الأثناء، تستعرض «نصرة» حياتها وإخفاقاتها وتسرد تاريخًا من الخذلان.

«رأيتُني في كل رهانات الحياة التي خسرتها، والأحلام التي تركتُها تفسد على أرفف الانتظار، والكلمات التي أطبقت عليها فمي، ولم أفرغها في رأس كل من خذلوني.

رأيتُني و أنا أحاول أن أشرح كل ما يؤرقني، ولا أجد له أذنًا واحدة تسمع وتفهم شكواي، ويدًا تُربِّت على كتفي، دون أن تضعني في قفص الاتهام تُصدر عليَّ حُكمها المشدد» (ص 26).

تطل من شباك الحكاية تفاصيل دقيقة عن عشق النقشبندي لصوت محمد عبدالوهاب، وخاصة أغنية «يا جارة الوادي» (ص 31)، وأشواك انفصال والديه وزواج كل منهما من آخر، ونشأته في كنف خاله، ثم زواجه من «صدِّيقة»، إضافة إلى شهرته المتأخرة وهو على مشارف الخمسين.

تصارحه «نصرة». «قلتُ له: «أنا مثلك، جرّبتُ الشعور بالنبذ.. أن ينبذك أكثر من تحب في هذه الدنيا ولا تعرف حتى أي ذنبٍ اقترفت.. نبذني زوجي. صحيح أنه لم يفارقني بجسده مثلما فعل والدك، لمن أفعاله نبذتني» (ص 51).

تتابع اعترافاتها. «كنتُ أجلس على أرض الحمام أبكي فشلي في كل جوانب حياتي.. فشلي كزوجة وكأم وصديقة.. فشلي حتى في محاولاتي أن أصير كاتبة، كان يسيطر علي إحساسٌ أني لستُ جذابة بما يكفي» (ص 53).

إلا أن الدرس الأهم الذي تعلّمته «نصرة» من النقشبندي يخصها أكثر مما يخصه.

«سألته: «كيف استطعتَ أن تتجاوز ما مررتَ به دون أن تسخط على قَدرك؟»

قال: «الرضا لمن رضيَ يا نصرة.. لقد سخِطتُ أيامًا طويلة، لكني لم أعاقب بسُخطي أحدًا سوى نفسي» (ص 48).

يلعب الخيال دور البطولة في هذه الرواية التي تحتشد بالصور الخلابة، عبر أسلوب رشيق محكم، وتمزج المؤلفةُ بين الجانب التوثيقي والتخييل، لتُقدِّم للقارئ جانبًا غير مَرويٍّ عن شخصية ثرية تتمتع بصوت وصفه الموسيقيون بأنه أحد أقوى وأوسع الأصوات مساحة، بما يجعلك تغوصُ معها في رحلة مُدهشة تبدو في ظاهرها أنها تغوص في عوالم الصوفية، لكنها تكشف أيضًا مَلْمَحًا من تقلُّبات النفس البشرية ومشاعرها المُنقسمة دائمًا.

تُتقن رحمة ضياء الحديث عن تفاصيل الحياة اليومية كمن تحادثك شفاهًا لا كتابة، بإيقاع سريع وعمق كبير، متحدّثة بالانفعالات قبل الكلمات، لتزيد من تفاعلية اللغة وتجرّ شركاءها من القراء لأحداث أشبه بفيلم سينمائي لن يُعرض؛ لأنه لا توجد صالة سينما!

تسعى الروائية في سرد الأحداث وتراتبيتها إلى ترويض الزمن والتلاعب به في كثير من الأحيان، بل إنه خلال الأحداث قد ينتفي مفهوم الزمن ليبدو وكأن القارئ يسير وفق خوارزمية غامضة تقوده من عالم لعالم ومن الحقيقة للخيال ومن عالم الواقع إلى دنيا الأحلام، بحيث لا يكون هناك فاصل بين عالم وآخر أو زمن وآخر.

يدور السرد داخل العمل في زمنين أساسيين بالتبادل بين الفصول: زمن «نصرة» البطلة في الوقت الحاضر، وزمن النقشبندي في الماضي. لا شك أن

السرد الروائي هنا يتضمّن وعيًا بالذات في الوسط الاجتماعي، ما دفع فلوبير إلى اعتبار الحكي غير الشخصيّ صيغة تسمح بالظهور المباشر لمؤلّف النص، في حين اعتبره جاك لاكان وفرويد سجلًا رمزيًا للهذيان والحلم والجنون، للطفولة.

إن «النقشبندي» تسرد عوالم يُشيدها التخييل من رحم شخصيات ووقائع تاريخية حقيقية، فيمتزج بذلك خطاب المُتخيل الروائي بالخطاب المرجعي (الواقعي، والتاريخي...) امتزاجًا يغذيه الرمز بما يحمله من دلالات التكثيف والإخفاء والإيحاء؛ إذ تلوح الأحداث والشخصيات والأمكنة والأزمنة بوصفها رمزًا مخاتلًا يوهم القارء بسرد سيرة شخصية معينة، في حين تكاد تجد في عناصر السرد وتفاصيلها الدقيقة سيرة فريدة محبوكة من خيوط متنوعة عن الماضي والحاضر معًا.

في الرواية التي فازت بجائزة خيري شلبي للعمل الروائي الأول عام 2021، مساحة مختلسة من الضحك، ومن ذلك المشهد التالي:

«أخذتُ أضحك فجأة، والشيخ سيد ينظر لي حائرًا، سألتُه بنبرةٍ لاذعة: «أليس سخيفًا أن نحمل أسماء لا تشبهنا؟! لقد هزمتني الحياة شر هزيمة ومع ذلك أنا «نصرة»» (ص 55).

وإذا كانت «نصرة» اكتشفت حقيقة ما جرى لها عقب حادثة طنطا «لم أمت يا شيخ سيد.. لا تزال هناك فرصة.. لا يزال هناك بصيصٌ من النور في نهاية النفق» (ص 221)، فإن هذا كان إيذانًا بفراقهما، في حين يرن في الأذن سؤال «نصرة» المدهش:

«لماذا نحِبُّ الأموات؟!» (ص 221).

...

لم ينتهِ العالم.. ها هي ذي «نصرة» على سدّة الكونِ من جديد.

زمن التحولات.. في «مسك الليل»

تمنحك هذه الرواية فرصة نادرة لرؤية ذاتك أو الآخرين في مرآة الحقيقة، بدلًا من أن تعيش محترقًا بالسؤال: هل عشتُ هذه الأوقات فعلًا؟

وإذا كانت الكتابةُ لعبة الأحياءِ، فإن نادية رشاد تقتسم مع القارئ حِصّتَه من الأحلامِ والكوابيس.

«مسك الليل» (دار الشروق، 2022) ليست حكايةً عمياء ولا هي أُحجية تنتظر من يفك طلاسمها، بل فعلُ تعريةٍ للمجتمع في لحظات الخوف والأزمة. إنّها حياة بأكملها تتناوب في الصدّ، لتنجوَ بالهجوم كردّةٍ أو انفعالات حارّة.

تقف نادية رشاد مع بطلات روايتها المتعددة الأصوات، في موقع المراقب للتحولات السياسية والمجتمعية التي شهدتها مصر، قبيل ثورة 25 يناير 2011، وما أعقبها من أحداث هزت مصر.

عندما يصطدم القارئ بالعتبة الأولى للرواية، العنوان «مسك الليل» يخطر في باله للوهلة الأولى أنها تتحدث عن تلك الشجيرة ذات الرائحة الفواحة، التي تطلق أريجها في المساء. من هذه الشجيرة دائمة الخضرة، سريعة النمو وكثيرة الفروع، تجد دلالات أعمق من مجرد اختيارها عنوانًا للرواية؛ إذ نرى في جوهرها أزمة بطلات الرواية اللاتي ينتمين في معظمهن إلى طبقة موسرة.

«مسك الليل لا تتفتح أزهاره إلا ليلًا وحتى الفجر تقريبًا. لا رائحة له الآن مع أنه يُوصف كعلاج نفسي، وما زرعته ضحى إلا لعلمها أن كل واحدة من صاحباتها لديها ما يُمرضها نفسيًا. لكنه لا يعمل لحسابنا بل لحسابه. له اسم آخر هو كولونيا، وثالث نجمة الليل. لكني أحبُّ اسم مسك الليل أو

حتى مسك الختام. نحن لن نبيت إلى جواره حتى تشفينا روائحه الليلية الجميلة، لكن يكفينا منه بعض الشذى حين يريد» (ص 18-19).

في الرواية التي تقع في 225 صفحة، تسعى الكاتبة إلى إذابة أو تذويب الإيقاع في تلافيف النسيج السردي، محقّقة بنية إيقاعية ضمنية فنيّة، مع اهتمام دقيق بالتفاصيل كما يليق بامرأةٍ وكاتبة وممثلة.

في تقنيات السرد، تبدو نادية رشاد في روايتها الأولى واعيةً تمامًا بما تُقدِم عليه، ولا يمكن أن تنفي عنها صفة الحذر من التورط في إبداء آراء أو أحكام، فتكتفي بتجسيد صراع الأفكار والانتماءات والمشاعر على لسان بطلاتها. كما يظهر في النص الروائي أن المؤلفة تدرك جيدًا الخارطة الاجتماعية والأيديولوجية المعقدة للمجتمع، فنراها تركز على التقاط مظاهر سوسيولوجية وانزياحات في القيم وتهتك في المجتمع والإنسان، خصوصًا خلال الأيام التي تلت 25 يناير.

إلا أن البداية التي تمهد لتلك الأحداث تستحق التوقف عندها لفهم شخصيات الرواية، والنساء هن الأساس في العمل كما معظم كتابات نادية رشاد السابقة.

في لقائها بالمصادفة داخل النادي مع «شريفة» ابنة الجارة في منزل الأم، تجد العازفة الموسيقية «أحلام» نفسها أمام عالم جديد يضم مجموعة «صديقات دائمات يلتقين بشكل يومي أو شبه يومي» (ص 5). تتطوع «شريفة» للتعريف بالمجموعة: «ضحى» قلب الشلة النابض والرابط بين أفرادها، وهي عضو مجلس إدارة النادي لمدة تفوق العشرين عامًا، و«هذه سوزان هانم» و«أميرة المحجبة» (ص 6-7).

تحدد «أحلام» طريقة التعامل مع هذه المجموعة: «سأحاول أن أتجنبهن. لا أحب مخالطة من يتباهين بقدرتهن الشرائية. سيشعرنني بالدونية والحرج ولا مجال في حياتي للمزيد من المشاعر السلبية. أنا مريضة اكتئاب تفاعلي ولا أريد تفاعلًا مع من يزدن اكتئابي» (ص 7-8).

المفارقة أن الرواية وهي تتناول ثورة 25 يناير 2011 جعلت «أحلام» تقف في معسكر المتظاهرين، في حين مالت بقية بطلات الرواية من صديقات النادي إلى المعسكر الآخر. وما بين المخاوف والتحذيرات وحسابات الانتماءات الطبقية، تطفو على السطح رؤية بطلات الرواية للمجتمع والسياسة.

في ظل الأحداث المتسارعة، تصرخ «سوزان»: «أريد أن أغادر مصر.. أريد أن أسافر. المستقبل على كف عفريت» (ص 54). «سوزان» التي تقر بأنها «كنتُ مرفوضة من المصريين في السعودية لأنني من أسرة إقطاعية وعاطلة بالوراثة» (ص 70)، تقول: «زوجي كان طبيبًا ولا شأن له بالسياسة مثلي، لكن السياسة هي من تدخلت وفرضت نفسها على حياتينا» (ص 71).

في حياتها الخاصة، تشعر «أحلام» بالخذلان: «جهامة «توفيق» ساعدتني على أن أتحجر» (ص 45)، وهي تتحسس حضوره الغائب: «توفيق» لا يخرج عن صمته. حين تزوجنا كنت قد طمعتُ في حُب لا يبلى. نعم، أعطاني هذا الوعد، وإن لم يشاركني في إعداد مكان لهذا الحُب. اعتذر بضيق ذات اليد، وقبلتُ، بذلتُ كل ما في وسعي. لم أطلب منه شيئًا، جهزتُ قفص الزوجية الذهبي المتوهج حُبًّا، حين دخلناه معًا وجدته صدئًا. زوجي غير قادر على العطاء، لا بماله ولا بمشاعره، صادني كذبابة في خيوطه العنكبوتية» (ص 35).

الدموع سفينة مثقوبة والذكريات أشرعةٌ ممزقة.

نلتقط جانبًا من شخصية «ضحى» حين تقول:

«عدتُ للمنزل، فتحتُ غرفتي بالمفتاح. نعم، كان هذا حلًا مُسكنًا. غيّرت المفروشات وأرسلتها للمغسلة، بعد عودتها رششت عليها بعض الكولونيا قبل وضعها في الدولاب. الموبيليا في غرفتي نالت ما تستحق من التنظيف والتلميع بمُلمع الموبيليا، حين أدخل غرفتي أحشر منشفة تحت الباب حتى لا تقتحمها رائحة دخان سيجار زوجي، لكن لا بدّ من فترة نلتقي فيها أحيانًا

عندما نأكل معًا في غرفة السفرة أو أمام التليفزيون، في غرفة المعيشة أو صالة الشقة» (ص 14).

أما زوجها فرأيه واضح في تصرفاتها: «انسحبتُ إلى غرفتي وهو يُشيعني بدعابة، سأعتبر غرفتك كغُرف العمليات والإنعاش. غرفة معقمة لا بدَّ أن أستحم بالديتول قبل أن أقتحمها» (ص 14).

لكن في ظل ما جرى بدءًا من 25 يناير، تلاحظ «ضحى» تغييرات داخل البيت: «زوجي لا ينام.. زاد تدخينه وشربه.. كان وزيرًا لمرتين من قبل، ولا يعرف: هل ينبش من يُصفّون الحسابات باسم الثورة في أوراق الوزراء السابقين» (ص 72).

ولأنها قائدة المجموعة، فإنها ترصد تحولات في محيطها؛ إذ تقول:

«تتصل بي «شريفة»، بدأت تلاحظ أو تركز على أن زوجها ليس كعادته، شروده وبطء حركته يشغلانها. ربما كان مريضًا بالاكتئاب. ومن لا يكتئب في هذه الظروف! بُعدهم عن منزلهم والعيش في كنف «إدوارد» يعطيهم الأمان، لكن لا بدَّ أن بيته أوحشه. «أميرة» أيضًا تشعر باختناق، تريد جناحين لتُحلق بعيدًا عن الكرة الأرضية، رغم أنها الأكثر تدينًا وتسليمًا بإرادة الله» (ص 75).

في ذروة الأحداث، نجد الحيرة تمزق الجميع:

«اتصال صاحباتي بي يعيدني إلى ما غاب عني، «سوزان» تريد أن نلتقي في حديقة النادي، في ركن مِسك الليل خاصتنا. تركتْ لي أن أتفق مع المشرف على المطعم لإعداد ما سنأكل! ابنتها اختارت أحد أيام إجازتها من شركة الأوراق المالية التي تعمل بها، لكن «أميرة» رفضت، كانت غاضبة، وفي حِداد على أختها التي ماتت بأسرع مما تصورت. آلمني أن الظروف لم تسمح لنا بالوقوف إلى جانبها، لم أتصل بـ«أحلام». وما دامت «شريفة» و«أميرة» لن تحضرا، وأنا نفسي في حالة تشتت والمخاوف تحيط بي، فلمَ أبلغها الدعوة؟ «أحلام» كما عرفتُ من «شريفة» مُدرسة موسيقى، وكما رأيت

جميلةجدًا في هذا العمر، فكيف كانت وهي شابة في العشرين؟! أعرف أنها «مهجورة» بالرغم من جمالها وحساسيتها كموسيقية. نعم، هي زوجة هجرها زوجها الناشز وعاش وحده في شقة مستقلة، لا أريد أن تزورني في وجود زوجي، أغارمن جمالها وأخشاه» (ص 75).

أما «أميرة» فمشاعرها تحمل مرارةً خاصة: «عدتُ إلى المنزل، منزل الأسرة القريب جدًا من النادي، لم أُرِد دخول شقتي حتى لا أصطدم بابني. صعدتُ إلى شقة أخي عثمان» (ص 22).

ابنها المدمن هو صداعها الدائم، وأحزانها الشخصية لا تجعلنا ننسى هيمنة الفكر الأصولي في العائلة، باستثناء الابن الذي غاب في عالم الإدمان.

مشاعر إعجاب «أميرة» بصديقتها «ضحى» تخالطها الغيرة؛ إذ نقرأ: «كدتُ أحسدها» (ص 20) و«ضحى»! كيف تستطيع أن تقود ولا تُقاد؟ لِمَ هي بهذه المهارة ولِمَ أنا دائمًا بحاجة إلى من يحدد لي خط سيري» (ص 19).

لا تكف أرجوحة الحياة عن الارتفاع والصعود بنا وبعلاقاتنا مع الآخرين؛ إذ تقول «أحلام» قرب النهاية:

«اقتربتْ مني «أميرة»، ابنها سيحتفل بالعام الجديد في أحد الفنادق مع أصحاب له من لبنان، لم تقُل هذا بحياد، لديها ما يؤلمها. «شريفة» تدور حول «صبري» كفراشة حول مصدر ضوئها. «سوزان» تلقت مكالمة من أحفادها بمناسبة العام الجديد. «بثينة» تليفونها لا يكف عن الرنين، وهي ترد وتسير هنا وهناك بعيدًا عن الأصوات العالية، وبين الحضور، وهي تشعر أن الليلة هي ليلة تتويجها، وأنها استقطبت «المعارِضات»، ثم نادت أن حانت ساعة اللقاء على مائدتها العامرة، لكن حفيدتي اللاهية نظرتْ جهة الباب، ثم تحركت تجاهه.. هرولتُ خلفها؛ فالباب ما زال مفتوحًا. حفيدتي استجابتْ لمن مدت لها يدها منادية. هتفتُ بصوتٍ لم أعرف كيف غطى على اللغط.. «ضحى»!» (ص 225).

في الرواية نساءٌ في مواجهة تحول سياسي واجتماعي مزلزل، وفي صفحات «مسك الليل» لا حكمة لهن سوى العاصفة.

الخرافة والسخرية في «جزيرة إلخ إلخ»

«إن كل مؤلف يتمنى أن تدب «الحياة» في حكاياته وأن تستولي تخييلاته على ذهن القارئ، ولكنه لا يتمنى أن يصل الأمر إلى حد الاعتقاد بأن أبطاله قالوا فعلا ما قالوه وأن لهم وجودا خارج هيمنته»[16]

هذه رواية الفلسفة بكلّ انعكاساتها الحكائية، وتنويعاتها الفكرية والأيديولوجية والنفسية.

في رواية «جزيرة إلخ إلخ» (الدار المصرية اللبنانية، 2022) يُقدِّم الروائي مينا عادل جيد حكاية تكتسب طابع الأسطورة وتقترب من حكايات «ألف ليلة وليلة» مع خلفيات دينية وفلسفية لا تخطئها العين.

عبر 215 صفحة من القطع المتوسط، يقودنا الروائي بأسلوبه التوثيقي والتفصيلي في دهاليز حكاية خرافية استعصت على الفناء.

«جزيرة إلخ إلخ» تقود القراءة بناءً على معمارها وعلى وعيها السردي المستقطب لتعدد الأصوات واللغات وتواشج الشخصيات وصراعها وتعارضها، وتداخل الأزمنة وتباعدها، في سيرورة تحكمها دورة زمنية ممتدة زمنيًا ومكانيًا، وهي فترة يملأ الحكي بياضها بتأصيلٍ نكتشفه مع السطور الأخيرة للرواية.

تتأسس الرمزية في هذا النص الروائي على المحاكاة الساخرة، وهي محاكاة ذات بُعد تنظيمي واختزالي، يعمل على انحرافات سردية -إن جازلنا الوصف- بُغية إيصال دلالات معينة من ناحية، وإبرازرمزية الشخصية من ناحية أخرى، وهذا نجده في الكثيرمن المشاهد والأحداث في الرواية.

الرمزية في النص لا تقوم على السرد العام بقدر ما تقوم على الصورة التي تؤطر هذا الرمز وتجعله صورة لغوية تأثيرية متوازية مع المفارقات

---

[16] عبدالفتاح كيليطو، الغائب: دراسة في مقامة للحريري، دارتوبقال، الدار البيضاء، ط 3، 2007.

الساخرة التي ينشدها النص، غير أن هذه الرمزية الساخرة تؤسس لوظيفة أيديولوجية من خلال صور متتالية عبر عمليات الكشف في تتابع الأحداث وانكشافها، والحمل في تكثيف الرمز وتحميله لمجموعة من الدلالات، والمتجاورة في فك شفرات تنامي الشخصيات.

لعل صفة «المتاهة» هي الأشد ملاءمة للإحاطة بهذه الرواية، المتعددة المداخل والمخارج، بل المتعددة الخيوط والوقائع والحكايات والكواليس.

تحفل الرواية بما لا يُحصى من المرويات والوقائع والأحداث و«الأكاذيب» الجميلة والشخصيات.. فالحكاية تخرج من الحكاية، والشخصية تنسلّ من الشخصية.

لم يترك الروائي شاردة تفوتها أيًا كان أثرها، فبدت الرواية أشبه بالنهر على صغر حجمها مقارنة بالروايات الفائضة... أسماء وأشخاص وأماكن وتواريخ وتفاصيل، آباء وأبناء وأحفاد، عادات وطقوس، وأحداث لا تنتهي وإن كانت هامشية أحيانًا.

تثير الرواية سؤالًا افتراضيًا: ماذا لو كانت هناك جزيرة كل سكانها توائم ملتصقة؟ على جزيرة للتوائم الملتصقة تقع في مكان ما وزمان ما، كل أبطالها يبحثون عن شيء ما.

يأخذنا الكاتب عبر أحداث ذات طابع أسطوري مليئة بالسخرية والتشويق وشخصيات لا تنسى نعيش مغامراتهم في البر والبحر ليطرح أسئلة ملحة عن ماهية الوجود الإنساني. والشعور بالوحدة، وكيف يمكن للإنسان أن ينفق عمره بحثًا عن السعادة الكاملة. أحداث تبدو مضحكة في ظاهرها بينما فيما يحمله معناها شيء يستحق التوقف والتأمل.

ابتكر مينا عادل جيّد في «جزيرة إلخ إلخ» عالمًا خرافيًا متكاملًا مستقلًّا؛ له ثقافته ودينه وتاريخه وسياسته وجغرافيته واقتصاده وأحلامه، بطريقة كلام مختلفة، والاهتمام بصغائر الأمور لا بكبائرها والمصيري منها.

«جزيرة إلخ إلخ» هي نافذة على أرواحنا المختبئة، عدسة مكبرة لما يحدث داخل رؤوسنا من ازدواجية وهواجس ومخاوف وعبث في بعض الأحيان.

بطل الرواية هو «طفّو»، الذي يعمل في بيع السكر. ذات يوم، وجد نفسه أمام جوال ثقيل استأمنه عليه رجلٌ غريب يُدعى «ميجو»، حتى يزور أقارب له في الجزيرة، وحين يتأخر الرجل الغريب حتى اليوم التالي يقرر «طفّو» فتح الجوال، «فوجد فيه ثلاث طبقات من سبائك الفضة، وتحتها خمس طبقات من سبائك الذهب، ثم صندوقًا على شكل رأس جمل من الخشب ارتفاعه شبر ونصف الشبر، خشبه قديم جدًا، وتحت الصندوق عشر طبقات من الياقوت» (ص 33).

يأخذ «طفّو» الجوال إلى البيت، ثم يستعين بشابٍ تعرف إليه في الحانة، يُدعى «كا» لحل لغز مكونات الجوال، وخاصةً الصندوق الذي يحوي الجسم الغريب الذي لونه كأطراف قرص قمر، تشده يُشد، تمطه يُمط، تتركه فيعود كما كان» (ص 58).

لحل اللغز، يقصد الرجلان الرحالة المُسن «بادو»، الذي جال العالم واستكشف ما هو غامض فيه، إلا أن الرحالة صارحهما بأنه لم ير مثل هذا الجسم الغريب، ونصحهما بأن يسألا الفيلسوف «كيندلو»، الذي لم يزد على أن يقول لهما إن هذه المادة «في علم السماء» (ص 72). أما الفلكي «ميخو» فرأى أن هذا الجسم الغريب قد يكون أتى من الفضاء. بدورها، أرشدتهما المنجِّمة «أسترو» إلى الخيميائي «مادو» الذي أضاف إلى هذه المادة بضع قطرات ثم جرَّب تسخينها في وعاء على لهب أحمر، فلن يحدث أي تغيُّر فيها، حتى عند وصولها إلى درجة الانصهار. دلّهما «مادو» على العالِم «مانو» المنفي في جزيرة الكناغر.

أبحر الثلاثة -«بادو» و«طفّو» و«بوتو»- إلى الجزيرة البعيدة وخاضا في أهوال البحر، وعندما استوقفتهما سفينتان ورأوا أكثر من عشرة رجال، لكل منهم رأس واحدة، أراد «طفّو» أن يلقي بصندوق رأس الجمل الخشبي

وبداخله الجسم الغريب في البحر، علَّ أحدًا غيرهم يعثر عليه ويعرف ماهية هذا الجسم الغريب.

مع استمرار غياب الزوج «طفّو»، قررت زوجته «كنزو» أخذ حميها وحماتها و ابنتها «كاتو» و ابنها «كا» إلى قصر الحاكم ابن السماء،، لترجوه أن يتدخل بسلطته وعطفه في الأمر، ويرسل حملة بحرية إلى جزيرة الكناغر للبحث عن زوجها وطاقمه.

التقت الأسرة مع ولي العهد وقدَّموا مظلمتهم، فلما أعجب ولي العهد بالابنة «كاتو» اقترح عليهم بقاءها في بلاط القصر الحاكم لمتابعة المسألة. عرض ولي العهد على «كاتو» مساعدته في العثور على حُب حياته في شوارع الجزيرة وبيوتها، و اتفقا على توجيه سؤال ملغز أو «فزورة» إلى فتيات الجزيرة، مع رصد جائزة كبيرة لمن تجيب الإجابة الصحيحة على موضوع الساعة «ما هو الشيء الذي تشده فيُشد تمطه فيُمط، تتركه فيعود كما كان؟» (ص 139).

يزور الاثنان «حي الأيادي الناعمة»، حيث التجار والأثرياء، و«حي الأسر المتأرجحة»، الذي يضم المتعلمين والفنانين والصنّاع المهرة من أبناء الجزيرة. قادتهما الجولة إلى «حي الذين ينامون جوعى»، ثم قصدا شاطئ البحر الكبير، قبل أن تصحب «كاتو» ولي العهد المتنكر إلى الحانة، ليقابل المزيد من أبناء الشعب ويستمع إلى أفكارهم.

عبر ألغاز «جزيرة إلخ إلخ»، تستوقفك في هذه الرواية جُمل وعبارات وأوصاف طازجة وغير مستهلكة، مثل:

«كانت فتاة «ميجو»، ذات الابتسامات التي تشبه أطباق الفاكهة، ترقص كأنها تطير، وتطير كأنها ترقص» (183).

«كانت «كاتو» سمراء ولها هيبة مصدرها أنفاها المرتفعتان بانحدار هرم كبير إلى الأعلى حيث جوهر الكون ذاته، عيونها سوداء قوية النظرة كشيطانة ذكية» (ص 128).

«طلعت الشموس كأطفال بلا خطيئة، ووقفت حمامة على شباك «طفّو» لونها بنيّ كشعر المسيح في تصاوير الأوروبيين» (ص 16).

الأكيد أن الصور التي يقدِّمها النص للشخصيات تصنع للقارئ مجالًا رحبًا لسبر أغوار تلك الشخصيات عبر القيم التي تتأسس عليها؛ وهي قيم ذات أبعاد نفسية و انفعالية ورمزية.

جرائم «الببلوماني الأخير»!

«النقد في أدقِّ معانيه هو فنُّ دراسة النصوص والتمييز بين الأساليب المختلفة، وهو روح كل دراسة أدبية»[17]

تحتاج القراءة النقدية الشاملة لتجربة القاص شريف عبدالمجيد تتبُع المسار السردي الحكائي لهذه التجربة عبر أعماله المختلفة، والتي صدرت في مراحل زمنية مختلفة، وهي «مقطع جديد لأسطورة قديمة»، (فكرة، 2002)، «خدمات ما بعد البيع»، (ميريت، 2007)، «فرق توقيت»، (نهضة مصر، 2010)، «جريمة كاملة»، (نهضة مصر، 2010)، «تاكسي أبيض» (المصرية اللبنانية، 2015)، «صولو الخليفة» (بدائل، 2017)، «حجم عائلي» (الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2019)، «الببلوماني الأخير» (دار الرُبى، 2022).

عن اتجاهه لكتابة القصة القصيرة دون الرواية، يقول شريف عبدالمجيد: «عملي كمصور فوتوغرافي هو السبب في حبي واهتمامي بكتابة القصة القصيرة، فأنا بالرغم من كوني كاتب وسيناريست ولديَّ القدرة على الكتابة في جميع فروع الأدب، فإنني أرى أن التصوير الفوتوغرافي يشترك مع كتابة القصة في التكثيف والإيجاز».

التكثيف والإيجاز هما من مفاتيح قراءة أعمال شريف عبدالمجيد، وخصوصًا في مجموعته القصصية «الببلوماني الأخير»؛ إذ يقدِّم تجربة مغايرة لكل تجاربه القصصية السابقة، ويقودنا عبر 124 صفحة من القطع المتوسط، إلى عوالم مختلفة، وتجارب تستدعي إلى الذاكرة أحداثًا وقضايا شغلت الرأي العام هنا وهناك، لكنه يستثمر الحدث لينسج منه تفاصيل وأخيلة وشخوصًا، ليخرج بعمل قصصي متفرد ومختلف.

---

[17] محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر، القاهرة، دون تاريخ، ص 14.

وإذا كانت بضع قصص في هذه المجموعة مصبوغة بالدم والعنف، فإنه يغوص في أغوار النفس الإنسانية ليكشف للقارئ بأسلوب بوليسي سينمائي، الجانب الخفيّ من كل جريمة، لتدرك في نهاية الأمر أن الصورة تكون منقوصة إن لم تستمع للضحية والجاني معًا.

ويمكن رصد التحولات والتطور الذي طرأ على بنية السرد وتقنياته في هذه التجربة وما يعبِّر عنه من حيويتها وقدرتها على تعميق هويّتها الإبداعية وتطوير بنيتها السردية والفنية والجمالية. إن ما يميزّ تجربة الكاتب هو مثابرتها على الإصغاء إلى صوت التجربة من داخلها وهو ما يظهر جليًا في شواغل التجربة وهواجسها وخياراتها السردية إضافة إلى فضاءاتها الشعرية والمنظور السردي الذي تقدم من خلاله أحداث المجموعة القصصية وشخوصها. لذلك يلحظ القارئ لهذه التجربة أن مجموعة من العلامات والثيمات المعبرة عن شواغل التجربة فكريًا ووجوديًا و إنسانيًا هي التي تهيمن على عالم هذه التجربة، وتؤكد على وحدتها وطبيعة المنظور السردي الذي ينطلق منه الكاتب في رؤيته السردية لبناء عالمه التي ينسحق فيها وجود الإنسان وحياته تحت عنف اللحظة المأساوية التي نعيشها حتى لتبدو مصائر شخصياته وحيواتها تكثيفًا مروعًا وحزينًا لصورة هذا الو اقع المحكوم بالضغوط اليومية والعنف المنفلت والضياع.

يشرح هوراسيو كيروغا (1878- 1937) أحد أهم كتاب القصة القصيرة والحكاية في الأدب الأميركي اللاتيني، ما يعنيه بحكاية «القصة القصيرة»، قائلًا «إنها ذات خط وحيد، رسمته يد و اثقة من البداية إلى النهاية. من دون أي عائق، ولا أي تزويق، ولا أي استطراد يمكن أن يلاشي انشداد وتره. حتى لكأنه القوسُ الذي شُد جيداً فأرسل رمحه بدقة متناهية ليبلغ الدريئة. وعندئذ لن تقوى كل الفراشات، الساعية إليه لتزيين طير انه، على تثقيله».

ولئن اعتبر كل من جيرار جينيه وفلاديمير بروب القصة على أنها «توسع للفعل الواحد» و«سلسلة من دو ائر الأفعال ذات ترتيب زمني متتابع»،

فإنهما لم يحسما في شأن وظيفتها أو دلالاتها أو عوالمها أو أساليب كتابتها، حسبهما أنها صنيع المبدع ورهنُ تصوراته وفلسفته وتجاربه في الزمان والمكان الو اقعيْن إطاراً للحكاية.

في قصصه، يُقدِّم شريف عبدالمجيد تصوراته عن الذات القلقة والمأزومة في محيط يكاد يكون غريبًا وباعثًا على الجنون، ومعظم أبطاله أفراد يخشون الموت أو الفقد، ولا يحسنون تدبر أحوالهم مع المرأة، وتنتابهم الهواجس من كل نوع.

لا بدَّ هنا من الإشارة الى إحاطة الكاتب بأغلب أنواع القصص (الفرعية)، من القصة القصيرة جدًا إلى القصة القصيرة والقصة المتسلسلة. وهو يبدي في هذه التجارب الإبداعية قدرة عالية على الاختزال والإيحاء والتكثيف، لكأن ريشة حاذقة تفتح باب الإيماءات وتكشف عن القسمات بضربة واحدة وكافية، وتدع للقارئ أن يؤول الباقي الممكن أو القابل للتصديق، أو ليكمل بناء الفراغات التي لا يتوانى عن توقيعها لدى كل منعطف أو فراغ ناجم من تكثيف الحوادث في كلام قليل.

في «الببلوماني الأخير»، التي تضم 11 قصة، تدور قصص هذه المجموعة في أجواء شائقة ولافتة، وتتسم المجموعة بلغة سلسة، تنعكس على مرآتها صور عجيبة لأبطال وشخصيات يرسم المؤلف ملامحها بإيجاز شديد، وفي إيقاع سردي مفعم بالحيوية والتشويق. مثل: «الذوّاق» الذي يقتحم كواليس عالم الطبخ في البرامج الفضائية، ثم يقرر أن يتحول إلى حوت يبتلع الجميع بدلًا من أن يظل سمكة صغيرة خائفة، ونتابع في قصة «صاحب رسالة» شخصية الخبير الاقتصادي الثري الوسيم الذي يستعين بمجرم محترف حتى ينفذ هو اياته السرية الصادمة، وهناك القصة النفسية البديعة التي تستوقفك ويصعب اختزالها في «رجل يشبهني».

أما القصة التي تحمل المجموعة اسمها، فهي تركز على الهوس باقتناء الكتب، والحفاظ على تقاليد القراءة وإرثها التقليدي، في مواجهة طغيان

التكنولوجيا التي أصبحت تهدد هذه التقاليد. وتتساءل المجموعة عن مصير البشرية، لو اختفت الكتب الورقية، في مقابل الاعتماد على «فلاشة» أو ضغطة على زر الكومبيوتر، في حين تختفي تمامًا رائحة الكتب، بألفتها وحيويتها، كأنها صدى لرائحة الوجود.

وعلى ذلك يرسم المؤلف صورة هذا البطل «الببلوماني»، فهو لا يتحمل رؤية كتاب ليس ملكًا له، أو حتى مجلات أو جرائد، كما أنه غالبًا ما يرتدي نظارة طبية ويصاب بصداع مزمن لعدم قدرته على ترك الكتاب الجيد في الوقت المناسب.

ويفترض المؤلف أن هذا الشخص لا يملك رصيدًا في البنك أو كونه من الأغنياء؛ لأنه ينفق كل ما يملك من الأموال على شراء الكتب فقط، إضافةً إلى ذلك نجده يرفض أن يعير أحدًا أي كتاب، مهما كان قريبًا منه، فهو لا يثق بأحد ولا يأتمنه على كتابه.

في القصة يطالعنا «الببلوماني» الأستاذ الخمسيني المخضرم «محمود أمين»، أمين مكتبة كبرى، منضبط في مواعيده، يرتدي بالفعل نظارة طبية كما يرتدي الملابس القطنية الواسعة صيفًا، وفي الشتاء يرتدي البدل القاتمة القديمة التي تعود إلى فترة التسعينيات. وبولع الهوس بالكتب يتودد إلى «خالد» الكاتب الشهير الذي تتصدر رواياته دائمًا قائمة الأكثر مبيعًا ويخبره بأن لديه مهمة جليلة تتمثل في الحفاظ على إرث الإنسانية من الاندثار.

لا يبدو «خالد» متحمسًا لكنّ الرجل يُطلعه على تنظيم «حراس المعرفة» السرّي الذي أنشأه لحماية الكتب من الانقراض عبر قبو ضخم في فيلا قديمة بحي «جاردن سيتي» بالقاهرة. يتزوج «خالد» من «ليلى» ابنة «محمود» ليصبح حارسًا حقيقيًا، ثم يموت فجأة بعد أن أنجب لها ابنًا هو «نجيب» الذي تعده ليكون خليفة جده في التنظيم!

تبرز شواغل التجربة السردية فكريًا وجماليًا مفتوحة على أسئلة الواقع والحياة وانكساراتها المروعة، التي أصابت كل شيء فيها انطلاقًا من

وعي يرى في الكتابة تمثلًا وتمثيلًا حيًا لقضايا الحياة والإنسان في أكثر حالاتها اختلالًا ومأساوية تحت وقع العنف وسلطة الغرائز المنفلتة، مما يفرغ الحياة والوجود الإنساني من كل قيمة ومعنى. إن القارئ لهذه التجربة يستطيع أن يتوقف عند جملة من العلامات المشتركة التي تمنح هذه التجربة هويتها سواء على مستوى شعرية اللغة المكثفة والموحية أو المنظور السردي وعلاقته بشخصية البطل/ السارد وما يضفيه من حميمة على العلاقة مع القارئ من خلال إلغاء المسافة بينه وبين المتلقي ما يجعل حضور الراوي والقارئ مشتركًا في شخصية السارد، أو على مستوى وظيفة العنونة ووحدة البنية السردية التي تتمثل في علاقة جملة الاستهلال أو العتبة السردية مع خواتيم السرد في هذه التجربة.

تنبع أهمية العنوان من وظائفه التي يقوم بها، وهي التعيين والإغراء والإيحاء والوصف وفق ما يحدده لها جيرار جينيت، لكن هذه الوظائف تتجلى أكثر من خلال علاقة الإحالة المتبادلة بين العنوان والمتن السردي، والتي تجعل بنية العنوان ودلالته لا تنفصلان عن بنية العمل، الأمر الذي يجعل هذه العنونة تلعب دورًا مهمًا في خلق أفق التوقع والتعريف بالعمل ومقاصده أو تأويله. وتظهر أهميته أكثر من حيث كونه صلة الوصل الأولى والمباشرة مع القارئ. تتميز عناوين أعمال شريف عبدالمجيد على مستوى بنيتها اللغوية باقتصادها اللغوي الشديد، الذي يجعلها تتألف أحيانًا من كلمة واحدة (الذوّاق)، أو من جملة اسمية (رائحة الجوافة، صاحب الرسالة، الببلوماني الأخير، المزرعة السعيدة، في وقوع السيستم، خمسة عشر يومًا). إن هذه السمات اللافتة للعنوان على مستويي البنية اللغوية والنحوية تلتقي مع بنيتها الدلالية فهي تحمل في الغالب دلالات مكانية أو أسماء أو صفات، لكنها جميعًا تنطوي في بنيتها النحوية على حذف مبتدئها بقصد إضفاء نوع من الغموض عليها. إن البنية الاستعارية لأغلب هذه العناوين والتي تتعالق من خلالها مع لغة السرد الشعرية تكشف عن التكثيف الدلالي الوحي والكثافة البلاغية للعنوان ودور ذلك في اجتذاب

القارئ واستدراجه إلى داخل النص السردي لمعرفة دلالاته، الأمر الذي يكشف عن أهمية العنونة في عملية التلقي وعن المقاصد التي يتم على أساسها اختيار هذه العنونة من طرف الكاتب.

إن أهمية جملة الاستهلال في السرد القصصي تنبع من كونها العتبة التي يمكن للقارئ من خلالها أن يطل على عالم القصص السردي إضافة إلى ارتباطها ارتباطًا مباشرًا بضمير المتكلم أو بطل القصة، ما يجعل وجهة النظر التي ستقدم من خلالها الأحداث والشخصيات ترتبط ارتباطًا مباشرًا بهذا الموقع الذي يحتله/ البطل السارد في أحداث القصة. لذلك يتسم السرد في قصص المجموعة بأنه سرد ذاتي يحاول من خلاله البطل/ السارد تقديم رؤية موضوعية للواقع تتداخل في كثير من الأحيان مع الرؤية الذاتية التحليلية، والتي تتجلى في ما يعيشه البطل من مشاعر وأحداث وتداعيات وأخيلة. وتزداد أهمية هذه العتبة السردية من خلال قدرتها على إدخال القارئ في عالم القصة/القصص أو علاقتها بخواتيمها، ما يكشف عن تماسك بنية السرد ووحدته وعن الرؤية التي تقدمها المجموعة القصصية أو الراوي للعالم.

في قصة «الذوّاق» نقرأ:

«الطفل البدين الذي يجلس بجوار الحقائب عندما يلعب الأولاد كرة القدم، وهو الفتى الذي تضحك معه الفتيات على كل ما يُلقيه عليهم من نكات بعضها من تأليفه وبعضها على مواقف حدثت معه في الحياة، ولكنه ليس الفتى الذي يخرجن معه في الحدائق أو يدخلن معه قاعات السينما.

صديقه الوفي الوحيد هو بطنه الممتلئ. بعدما أنهى دراسته الجامعية رفضوا أن يدخلوه في الجيش؛ لأن وزنه زائد، وكان يخشى مصادقة أشخاص يسكنون في أدوار عُليا وليس في عمارتهم مصاعد.

حيث تعرّض مرة وحيدة لأن يصعد ثمانية أدوار في بناية قديمة سلالمها عالية، شعر ساعتها بأنه قد يموت قبل أن يصل للأرض.

وفكَّر بعدما قدَّم في أكثر من وظيفة ولم يُقبل أن يستفيد من حُبِّه للطعام» (ص 9).

إن محورية هذه الشخصية في القصة ستجعل تطور أحداثها يرتبط ارتباطًا مباشرًا بتطور هذه الشخصية وحركتها في المكان، ولذلك فإن أهمية هذه العتبة السردية تتمثل في كونها تشكل البؤرة السردية الأولى التي سوف تتفرع منها بؤر السرد الأخرى في القصة، ما يجعلها ترتبط ارتباطًا مباشرًا بشخصية السارد/ البطل وتتحول إلى عنصر مهيمن وظيفته التعريف بهذه الشخصية، الأمر الذي يجعل القارئ يكتسب معرفة خاصة بها وبالخلفية التي تستند إليها في علاقتها مع العالم، وهو ما سنجده ماثلًا في الفضاء الذي تتحرك فيه هذه الشخصية وفي العلاقة التي ستنسجها مع العالم الذي يحيط بها من مطاعم وقنوات تليفزيونية ومستشفى ومنتجع سياحي.

«زاره رئيس القناة الفضائية في المنتجع السياحي وأخبره بضرورة إنهاء التعاقد كإجراء روتيني قبل إجرائه العمليات مع صرف شيك بقيمة العمليات التي أجراها ومكافأة خاصة له. وقَّع الأوراق كلها بدون مناقشة.

شعر بأنهم سيتخلصون منه.

بعدما أجرى العملية بنجاح، كان يُقلِّب قنوات التلفاز وهو على سرير المستشفى، فوجد برنامجًا جديدًا شبيهًا ببرنامجه تُقدِّمه خطيبته لمياء، فتأكدت له شكوكه» (ص 18).

نقرأ:

«أحس أن العمل في تلك القنوات الفضائية مثل العمل مع الوالي، وأن عمله يشبه عمل الحاجب الذي يتذوق الطعام قبل الجماهير.

قرر أن يقاضي الشركة ويفضحهم، وهكذا صار هناك نزاع كبير بينه وبين الشركة حول سرقة فكرة البرنامج، وحول مبلغ التعويض الكبير الذي يطلبه منهم بعد الاستغناء عنه» (ص 19).

نطالع:

«وفي غداء عمل بفندق شهير، جلس مع لمياء وصاحب القناة الفضائية والطبيب كأصدقاء يعملون في سيرك واحد يقدم فقرات متنوعة للمشاهدين، ومن خلال المفاوضات والابتسامات الزائفة تم الاتفاق على كل شيء؛ ليكون كذبهم مرتبًا ومقنعًا للجماهير وجهّزوا للخلافات المحتملة بينهم، وكيف سيديرونها ليحققوا مشاهدات أكثر.

وبينما يشربون نخب الاتفاق، كانت الشيكات تُكتب وتُتبادل بينهم، وقررت الشركة الراعية للقناة والبرنامج إصدار تأملاته في عالم الغذاء والمطاعم وحياته من النشأة للنجاح في كتاب، وأن تكون هي الراعية كذلك لقناته على اليوتيوب. ووسط سعادة غامرة بادية على وجوههم، وبينما صوت الموسيقى الناعمة يضفي على المكان أناقة ورُقيًا يبدو لمن يحضر للمكان في هذه اللحظة وكأنه يشاهد فيلمًا للمافيا في لحظة الهدوء الذي يسبق العاصفة. وهم يُحضِّرون لقتل ضحية جديدة من ضحاياهم» (ص 20-21).

بهذه اللمسات المحلقة في أبهاء الخيال المجنح، يصنع القاص عوالمه القصصية المكثفة في حمولتها الشعرية الكاشفة.

باقي المجموعة القصصية فيها من التشخيص الدرامي، والغوص إلى قرارة الكائن، والضرب على أوتاره الأثيرة، كالحب، والحرية، والغريزة، والحلم، ومحاولة التقاط اللحظات الماضية، الكثير مما يؤنس ويُطرب ويطيل أثر جماله في النفس. وهو يحبك بخيط خياله الواسع وحسه الإنساني العميق، أنواعًا شتى من اللوحات الواقعية والنفسية والسيرية والانفعالية.

شريف عبدالمجيد هو أحد أبرز الأصوات التي تُخلِص للقصة القصيرة في مصر، وهذا أحد أهم الأسباب التي تجعله جديرًا بالقراءة.

«أربطة».. عن شروخ العائلة!

هذه رواية كاشفة وأخاذة، مذهلة في مدى مقاربتها للواقع، وحواراتها النابضة بالصدق.

رواية تؤنسك بسلاسة سردها وواقعية قصتها، وتأسرك بحزنها، عن أسرة مفككة مكونة من أبّ غير مسؤول وأم مكلومة توشك على الجنون من فرط الوجع وولدين يعانيان تشوهات نفسية يكبران ليعيدا دورة الحياة.

«الأربطة الوحيدة التي وضع والدانا لها اعتبارًا هي تلك التي عذَّب بها كل منهما الآخر طوال حياته» (ص 173).

إن رواية «أربطة» (الكرمة، 2019) تسأل بجرأة: كيف نستطيع أن نعترض عجلة الأذى، ونكف عن توريث تشوهاتنا لغيرنا، ولأطفالنا؟

«لقد تعلّمتُ شيئًا واحدًا فقط من والدينا: أننا يجب ألّا ننجب الأطفال» (ص 179).

في رحلة التفكك، يتساقط أفراد العائلة كنقود معدنيّة صغيرة لا أحد يستهويه الانحناء لالتقاطها. تشعر أن كل واحدٍ منهم يقول لسان حاله:

«كم أنا وحيدٌ في كلّ جثثي»!

بدايةً، يستوقفك عنوان الرواية: «أربطة».

لقد درس نقاد وباحثون ماهية العنوان في العمل الأدبي، كونه المفتاح الرئيس الذي يوثق الكاتب به عمله، والعتبة الأولى للنسيج السردي.

يقول د.مصطفى لطيف عارف: «وتنبه إليه الباحثون في مجال السيميوطيقا، وعلم السرد، والمنطق، وأشاروا إلى مضمونه الإجمالي في الأدب، والسينما، والإشهار نظرًا لوظائفه المرجعية، واللغوية، والتأثيرية، والأيقونية، وحرصوا على تمييزه في دراسات معمقة بشَّرت بعلم جديد ذي استقلالية تامة، ألا وهو علم العنوان الذي ساهم في صياغته وتأسيسه

باحثون غربيون معاصرون. ويرى بعض النقاد أن العنوان مجموعة من الدلائل اللسانية، يمكنها أن تثبت في بداية النص من أجل تعيينه، والإشارة إلى مضمونه الإجمالي ومن أجل جذب الجمهور المقصود»، مستندًا في مقالته البديعة على دراسات عدة منها دراسة الباحث المغربي إدريس الناقوري.

إذًا، لا تقتصر وظيفة العنوان على التسمية فهناك وظائف عدة منها: أيديولوجي، أو بصري، أو رمزي قابل للتأويل، ودلالي ومدلولي، عدا الوظيفة السيميائية واللسانية.

نجح الروائي دومينيكو ستارنونه في توظيف أبعاد العنوان بما يتناسب مع تفاصيل هذا العمل الإبداعي والعلاقات المتشابكة بين شخوصه.

تُقدِّم الرواية التي ترجمتها عن الإيطالية أماني فوزي حبشي، شخصيات مكتوبة بشكل مبهر. ليس هناك الكثير من الأحداث، لكن هذا القليل استخدمه ستارنونه بشكل رائع كمصباح ينير به أجزاء من شخصياته. ويثمِّن العمل تلك المشاعر الصادقة التي لا يمكن استبدالها تحت ضغط أن يُسيّر الإنسان حياته كيفما اتفق، بل أن ننتظر اللحظة التي تضيء فيها ذواتنا لشخص بعينه.

تفتتح الرواية بخطابات ترسلها الزوجة «فاندا» إلى زوجها «آلدو»، الذي هجر أسرته مع حبيبة جديدة. يبدأ خطابها الأول بسؤال يبرز عزّتها وشرخ روحها ويفيض بألم اللوم: «إذا كنت نسيت، أيها السيد المحترم، فدعني أذكّرك: أنا زوجتك» (ص 7).

بتعدد الخطابات، تتعدد انفعالات الزوجة، فتارة تفقد أعصابها فتشتمه وتهينه وتُبرز مساوئه في صورة منحطة أمامه ناعتة إياه بالأنانية والخسة، وتارة تسأله بتودد عن خطئها والذنب الذي اقترفته وتُذكِّره بطفليهما «ساندرو» و«آنَّا» وأيامهما الجميلة المنقضية، ثم تعود فتتهكم

عليه وتصرخ كالمجنونة منقضة عليه تريد أن تفتك به، لتتحول إلى امرأة نحيلة سهلة الاستثارة صعبة المعشر.

يبدو عبر صفحات الرواية أن حاجتَنا الحقيقيّةَ هي أن نُفتقَد.

ربما تسأل الزوجة/الأم نفسها في هذه الحالة المضطربة والمرتبكة: هل أنا في الأصل شجرةٌ أم سرير؟ هل أنا ما كنتُ عليه أم ما صرتُ إليه؟

يعود الزوج إلى رشده -قليلًا- ويستأنف الحياة مع زوجته، ربما لأن المرء لا يكتشف جوهرة الحُبِّ إلا عندما تضيع منه، لكن يظل كل مجهود ضائعًا بينهما، وينعكس ذلك على الابن والابنة، فيكبران وهما يعانيان أزمات عاطفية.

بعد عودة الزوج/الأب، تعامله الزوجة/الأم بتسلُط، وتتحكم في قرارات المنزل. هنا يتغلغل سؤال «فاندا» على هيئة كلامٍ لم يُقل: لماذا رغبتَ فيّ أكثر مِن أيّ وقتٍ مضى ليلةَ رحيلك؟ هل الألمُ يقرّبُ الناسَ أكثرَ من المتعة؟ هل نخشى أن نحيا معًا أكثر مِن أن نموتَ وحيدين؟

تُستأنف أحداث الرواية بعد الرسائل بثلاثين عامًا تقريبًا وتحصل أمورٌ كثيرة لأفراد العائلة، وفي كل مرة يرسم المصباح ظلًا مختلفًا، فالضحية تصير جلادًا والعكس، بشكل مستمر، حتى نهاية الرواية التي تقع في 196 صفحة من القطع المتوسط.

تنقسم الرواية إلى ثلاثة فصول، فصل للحكاية وهي تُروى من وجهة نظر الزوجة، ثم الزوج، ثم الابن والابنة، وكل منهم يكشف زاوية جديدة ومختلفة من القصة، ويُلقي الضوء على تفاصيل صغيرة دقيقة وجميلة، حتى وإن كانت تتكلم عن القُبح والتفكك العائلي.

إن الحبكة الفرعية الطيّعة والفعالة تضيف الأبعاد إلى الرواية. وفي الرواية التي بين أيدينا نجد أن الحبكة الرئيسية والحبكة الفرعية يجمعهما نسيج واحد، والحبكة الفرعية الجيدة ليست فقط تدفع الحبكة

الأساسية للأمام ولكن أيضًا تتقاطع معها. والحبكات الفرعية لا تسبح حرة كما ليست خروجًا عن المسار، إنما مرتبطة بالحبكة الرئيسة.

تعرض لنا الحبكة الفرعية تحول الشخصيات والتطور التدريجي لهوية الشخصية، تقديرها لذاتها أو ثقتها بنفسها، كما تُبيّن لنا لماذا وكيف تتغير الشخصية.

قد تتعاطف مع شخوص الرواية أو تكرهها، من الأم الساعية لإرضاء غرور كبريائها، إلى الزوج الخانع بلا سلطة، والولدين العالقين في وحل الانتهازية والقسوة.

الحكاية الأساسية في هذه الرواية، تكتظ بالمفارقات المحلقة دون أن تكتمل، ويسردها الروائي دومينيكو ستارنونه دون أن ينجرف إلى تجسيد ميلودراما فجة تعتمد على فواجع الأقدار، رغم أن القصة قد تهبه تلك المساحة.

ربما يُغرم القارئ في الرواية المبنية بدهاء، بحكاية طريقة ربط الحذاء، وكيف كان تذكير الابن لأبيه بها سببًا عاطفيًا في رجوع الأب إلى عائلته بعد مغامرة علاقته مع الشابة «ليديا».

كذلك تستوقفك حكاية المكعب الأزرق، الذي هو مخبأ سري أخفى فيه الزوج/ الأب خلاصة ذكرياته مع العشيقة السابقة.

هناك أيضًا القط «لابس» واكتشاف الأم معنى الاسم «خراب - دمار- حظ سيء» من القاموس اللاتيني، وكيف أن الزوج بسخريةٍ مستكينة كان يصف باسم القط حياته الزوجية.

في ذاكرة المكان، نتأمل تفاصيل البيت، الذي جاء بعمل الأب مدفوعًا بحماسه مع العشيقة وبادخار الأم وحُسن تدبيرها، لكن الابن والابنة كرها هذا البيت وأرادا بيعه لأنه يذكرهما بماضٍ أسري مؤلم.وحين يعود الزوجان من إجازتهما إلى المنزل ويجدانه رأسًا على عقب، مع اختفاء القطة «لابس»،

نجد الزوجة/الأم متوترة وحانقة من كل شيء، وكأنها تقول لزوجها «آلدو»: الآن وقد عُدنا إلى منزلنا المحطم، غدا الحبُّ غرفةً خاوية.. شعلةً بطيئةً، تلعق الجراح. لقد كنتُ أبحثُ عن ذكرياتي معك، وكلما فقدتُ طريقي، يحومُ قمرٌ موشومٌ فوق المنزل.

من شخوص الرواية، الجار «ناضار»، الذي كان -وفق نظرية الابن- عشيقًا محتملًا للأم، لا لشيء من الابن والابنة إلا لمحاولة إيجاد ثغرة ما فيها كإنسانة مثلما كان الأب.

كما يمكن الحديث عن دفاتر الزوجة/ الأم «فاندا»، لكتابة مصروفات البيت بدقة لسنوات.

«وضعتُ بداخل صناديق من الكرتون دفاتر «فاندا» الكثيرة جدًا، أرقامًا فوق أرقام، تاريخًا اقتصاديًا دقيقًا لعائلتنا منذ عام 1962 حتى اليوم، أوراقًا مرسومة عليها مربعات كانت تدوِّن بالتفصيل الدخول والمصرفات» (ص 77).

ربما يرى البعض أن سيرة الزوج/الأب هي سيرة لكثير من سكان حوض البحر المتوسط، الذي يتحدث متسائلًا -كما يقول الشاعر الاميركي والت ويتمان في قصيدة له:

«أليسَ الجسد طريقةً للشرب

من ينبوع الآخر؟

طريقةً لتذوق ما ليس أنا»

يحدث الأمر بالتسلسل التالي: شباب، انطلاق، إعجاب بفتاة، حُب، زواج، أطفال، التزامات، مسؤوليات.. اختفاء المتعة، والبحث عن سبل جديدة وعلاقات سرية للمتعة. وفي حالة اكتشاف الزوجة تصبح العائلة كلها على الحافة، وتقف في مفترق طرق، ما بين تدمير الحياة الزوجية وتفكك العائلة، أو قطع المغامرة والعودة إلى العش الهادئ وتكملة الحياة

الروتينية ولا مانع من الاحتفاظ ببعض التذكارات خلسة التي تُذكِّر الزوج من حين لآخر بتلك الأيام!

كلمات الابنة تلخص تفكير الرجال، أو على الأقل وجهة نظرها في طريقة تفكيرهم:

«كم أنتم جميعًا طيبون مع النساء. لديكم ثلاثة أهداف عظيمة في الحياة: نكاحنا، حمايتنا، و إيذاؤنا» (ص 192).

«أربطة» بها مناطق جيدة، كجنون المرأة التي تظن أنها العالم، والرجل الذي يكبر ويفقد حيويته ويجد العزاء لفترة من الزمن في أحضان امرأة أخرى أصغر سنًا.

وصفُ التقدم في السن والشعور بعدم الأمان كان سلسًا، خصوصًا بعد و اقعة اكتشاف الزوجين التلف الذي لحق بالمنزل خلال إجازتهما. وإذا كان «آلدو» يتمثل مقولة المترجم والشاعر العراقي كاظم جهاد: «لا رغبة لديّ في سرد أهوال الرحلة»، فإن الرو ائي دومينيكو ستارنونه ينقل لنا أدق المشاعر الدفينة لهذا الزوج/الأب.

إنها رواية مروّعة، عن «مجزرة منزلية» بحسب صياغة ملحق «التايمز»؛ لأن العطب عندما يطال الزوجين يترك الكثير من الأشلاء والدمار والأسئلة.

«أحنق على فكرة الامتنان التي لا بدَّ أن يشعر بها الأبناء تجاه آبائهم طوال حياتهم من أجل الحياة التي منحوها لهم. امتنان؟ أضحك وأصيح: إن أبوينا مدينان لنا بتعويض، من أجل كل الأضرار التي سبباها لعقلنا ولمشاعرنا» (ص 185).

يتحدَّث كثيرون طوال الوقت عن الألم الذي يضيئك، ويجعلك أجمل. هذه رو اية تتحدث عن الألم الآخر: الألم الذي يشوّهك، يصادر منك حقك

في منح الحُب وتلقيه، ويلتهمك حيًا، حتى لا يعود هناك وجود للإنسان الذي كنته من قبل.

كجرادٍ انتظر موسمَ الحصاد، يتفشى اليأس في الرواية، ويتقاسم أبطالها فداحة الوجود. مع ذلك، فإن الروائية ساعدت عبر هذه الرواية في فتح خزانة كانت تضم داخلها أرواحًا كثيرة تتوق إلى الخروج والتصريح بأنها هي الأخرى قد اختبرت المشاعر التي يمر بها أبطال رواية «أربطة».

قد تُلاحظ قلة البكاء في الرواية، لكن الحزن عشبٌ لا يحتاج إلى ماء، فهو ينمو من تلقاء نفسه.

رواية «أربطة» عن شخوص، يسأل كلٌ منها نفسه: هل أنا الحي الشاعر بذاته أم الميت المشعور به؟

«حكاية الجارية».. تحذير من المستقبل!

تمثل «حكاية الجارية» للكاتبة والشاعرة الكندية مارغريت آتوود، تحديًا للقارئ لأسباب كثيرة، منها صعوبة موضوعها وارتفاع مستوى لغتها، فضلًا عن أجوائها السوداوية التي تستشرف المستقبل بطريقتها الخاصة.

مع ذلك، باتت «حكاية الجارية» واحدة من أوسع الروايات قراءة في العالم وأكثرها تعلّقًا بالحاضر وقضاياه المؤثّرة.

إن «حكاية الجارية» (دار الكرمة/روايات، 2019) بتفاصيلها وهوامشها التي تمتد على مساحة 406 صفحات، تُقدِّم رؤية مخيفة للمجتمع وقد تحوّل جذريًّا بسبب ثورة سياسيّة دينيّة متشدّدة.

لا شك أن ترجمة رواية من هذا النوع تتطلب معرفة واسعة ليس فقط باللغة وإنما بالمراجع والإحالات الدينية والتاريخية التي تزخر بها صفحات هذه الرواية؛ لذا فإن المترجم السعودي أحمد العلي يستحق إشادة خاصة، حتى وإن كانت هناك هنات بسيطة هنا وهناك في اللغة أو المصطلحات التي نحتها لترجمة التعبيرات الغامضة في الرواية.

إنها قصة تحول واقع افتراضي للولايات الأميركية عندما تهيمن عليها سلطة دينية نافذة باطشة للظلم الذكوري في قمع المجتمع الأنثوي وجعله تحت رحمة ذوي السلطة وتجنيده عقائديًا لتحويله إلى إماء وظيفتهن الإخصاب لمن حُرِم منه ومن خلال شخصية «أوفرِد». بتقاطعات الماضي والحاضر هناك سرد خيالي مفعم بروح السرد العالي الشائق المؤلم.

تحاول آتوود في هذه الرواية إعادة تصنيع الديستوبيا التي خلقها أورويل في «1984» من خلال رواية نسائية تأخذ أبعاد مشاعر ورؤية امرأة وتأثير الأحداث عليها من خلالها لا من خلال تصور الرجل. وهي في «حكاية الجارية» تبدو أكثر رعبًا في تفاصيلها من الحكم الدكتاتوري المطلق الذي

وصفه أورويل في رصد القمع والتحكم في كل حركة ونفس يأخذه البشر في مدينته، وتحويل الناس إلى آلات بشرية يتحكم فيها «الأخ الكبير».

السرد مليء بالأحداث التي تعايشها الجارية من يوميات مرعبة في وصفها. كيف تتحول الممارسات الأكثر قسوة والأكثر رفضًا للمبادئ الإنسانية الأساسية كطقس عادي لكل من يحيط بدائرة السيطرة المحكمة، وبالتالي تشكل المرأة فيها جزءًا من المنظومة المتكاملة للتحكم من جهة، إذا ما كانت جزءًا من سيادة النظام القمعي.

تخرج هذه الرواية من حيز الرواية التقليدية أو التاريخية وتدخل في إطار الفن الخالص الذي يهدف إلى تحفيز الخيال ويستهدف بناء عوالم مختلفة.

المؤلم في واقعية الرواية عندما يقرأها المرء اليوم، أن التزمت اليميني أو الديني الذي يسيطر على الكثير من حكومات العالم آخذٌ في التزايد.

في هذه الرواية تنفث مارغريت آتوود سحرها في كل تفاصيل الأشياء؛ بدءًا من الجُمل المشبعة، والمشبّعة بكل ألوان السرد، وانتهاءً بالاحتفاظ بعناصر التشويق في كل فصول روايتها. وآتوود ذات أسلوب مميز يمزج ما بين الأنواع الروائية كما هو ظاهر في روايتها «القاتل الأعمى». في هذه الرواية ركزت آتوود على الديستوبيا، ديستوبيا نسائية بالأخص تنهار فيها الولايات المتحدة، لينشأ مكانها مجتمع ذكوري في دولة تدعى «جلعاد»، تنقسم النساء في «جلعاد» إلى طبقات، طبقة زوجات القادة واللواتي ينعمن بشيء من الحياة والحقوق القديمة، فطبقة «المارثا» (أو المارثيات) وهن النساء المسؤولات عن تهيئة الخادمات، فطبقة الخادمات واللواتي يلعبن دور الإماء، حيث تلحق كل خادمة بالقائد وعليها الاستسلام له في حضور الزوجة وإشرافها، ويجب أن تحمل بطفل القائد وإلا ألحقت بالمستعمرات حيث الحياة هناك منذورة للعمل الشاق والموت.

«أوفرِد» هي جارية في «جمهورية جلعاد»، تخدم في منزل «الرئيس» الغامض وزوجته حادّة الطّباع. تخرج مرة واحدة يوميًّا إلى الأسواق، حيث استُبدلت الصّور بكلّ اللافتات المكتوبة، فالنساء في جلعاد تحرّم عليهن القراءة. يجب عليها أن تصلي من أجل أن يجعلها الرّئيس حاملًا، ففي زمنها انخفضت معدّلات الولادة حتى صار وجود الأطفال في البيوت أمرًا نادرًا، وهكذا باتت قيمة المرأة تكمن في قُدرتها على الحمل، أمّا فشلها فيعني إرسالها إلى المستعمرات ومواجهة الموت المحتوم.

ليس للخادمات حقوق والمجتمع الجلعادي قاسٍ ويعاقب الخارجين عليه بالقتل والصلب، هكذا تعرفنا الخادمة «أوفرد» لحظة بلحظة على و اقعها الجديد وحياتها الجديدة مستعيدة ذكريات الحياة القديمة عندما كان لها زوج وطفل، وعندما كانت امرأة بكامل الحقوق قبل الانهيار السياسي والاجتماعي الذي سلبها حتى اسمها الحقيقي.

هذا الخليط المبتكر بين مزج الخيال العلمي بفانتازيا تتواءم مع روح الو اقع عن طريق إسقاطات نقدية تتعلق بروح النصوص الدينية جعل من هذه الرو اية تحفة فنية نادرة.

رو اية تُعتبر في مصافّ رو اية جورج أورويل «1984» وألدوس هكسلي «عالم جديد شجاع»؛ إذ لم تترك بصمتها وحسب في أدب الديستوبيا، بل وشكّلت تحذيرًا لمُستقبل يُحتمل وقوعه، ونشعر الآن برعشة برودته.

يُجمِعُ النقاد على أنه ما من رو اية إلّا وتقوم -كالتاريخ- على بنية زمنية تاريخية تتشخص في فضاء مكاني، وتمتد من الماضي إلى لحظة الكتابة وقد تتجاوزها إلى المستقبل، وكذلك التّاريخ. ولا تاريخ دون قصّ، فهو نوع من الرو اية لأحداث وقعت في الماضي أو يُتخيل حصولها في المستقبل، ونمط من الحكاية عن أشخاص وظواهر وأحداث اجتماعية و اقتصادية وسياسية. بهذا التاريخ المتخيل، يمكننا مطالعة الرو اية التي بين أيدينا.

إن التداخل النوعي بين التاريخ والرواية هو تداخل فني بالأساس، فالتاريخ في الرواية ليس هو التاريخ المجاني المباشر بقدر ما هو تاريخ يمنح الكاتب رؤى متسعة للدخول في عالم الخيال من خلال الشخصيات والمكان والزمان والأحداث المتخيلة التي تحمل فلسفة الكاتب.

«حكاية الجارية» واحدة من الروايات التي ستُبقي أثرًا في نفس قارئها لوقت طويل من خلال دراما ديستوبيا فريدة لم تُكتب من قبل وأحداث سردية فاجعة تثير في النفس وجع لقسوة البشرية من خلال استخدام النصوص والتراث الديني لفرض مصالحه الغريزية.

آتوود حريصة للغاية في كلماتها. إنها تصوغها بلطف وسلاسة وبدقة شديدة، كما لو كانت تصور شيئًا ما، صورة جميلة. إنها تسير على أطراف أصابعها فوق كلماتها، مما يجعلك تعتقد أنها خائفة من أنها ستشوهها بطريقة ما. في بعض الأحيان تشعر أنها تتذوقه الكلمات، للتأكد من أن القارئ يمكن أن يستمتع بها. هذا هو الفن بكل تأكيد.

تعتمد الروائية على طرائق سردية متنوعة، فقد جاء السرد مشحونًا بتفاصيل إنسانية وتاريخية واجتماعية وسياسية عديدة، فنلاحظ سيميائية المفردات اللغوية التي تستخدمها آتوود، وهي مفردات تنتمي إلى حقل دلالي واسع يحمل خصوصية البيئة/ الولايات المتحدة، وسردياتها/ ثقافتها وتراثها.

اتكأت آتوود على استخدام الرمز في بنية الرواية، حيث نلاحظ أسماء الشخصيات المطروحة في الرواية، إلى جانب تجلي الصورة السيميائية الرمزية في استخدام أسماء شخصيات الرواية، فكل اسم يحمل رمزًا للإشارة إلى دلالات معينة خارج العالم الروائي، كما أن الرمز يكتنز سرديات كثيرة وشخوصًا وعلامات تاريخية وشعرية؛ «حيث يقوم الرمز على قدرة اللفظ على التداعي، ذلك أن الألفاظ لا يتأسس بعضها على بعض، بل

تتلامس، كأنها قطع فسيفساء.. عوضٌ لاستعارات يظهر عدد هائل من المعاني الجانبية في الألفاظ قوامها الرفد وبيانات التطابق»[18].

وقد تجلى الرمز في هذه الرواية من خلال أشكال متنوعة، منها الرمز بالاسم والرمز المكاني والزماني، والرمز بالأحداث التاريخية، .. وغيرها.

وإذا كنا نشيد بأسلوب آتوود في الكتابة، فإن هناك شيئًا جميلًا آخر هناك: تطور الحبكة.

إن تطور الحبكة في هذه الرواية ضخم وساحر. لم يكن هناك شيء يمكن أن تراه قادمًا في الواقع عندما فعلت مارغريت آتوود هذا، لذلك اختارت الفصل المثالي لوضع تطورها فيه. يظل الأمر صادمًا، لكنه رائع.

كانت بعض الأجزاء غامضة بعض الشيء بالرغم من ذلك. كان من الصعب توصيل العديد من الأجزاء بالمؤامرة ولكن في النهاية أصبح معظمها أكثر وضوحًا.

تتشابه آتوود قليلًا مع فرجينيا وولف. إنها لا تكتب قصة فقط، لكنها ترسم شيئًا. تتعامل مع كلماتها مثل الزهور بألوان مختلفة وأسماء مختلفة.

من الضرورة بمكان التنويه بالملحق في نهاية الرواية والذي نكتشف من خلاله أن قصة الخادمة ليست إلا وثيقة كشفت بعد قرون من انهيار الدولة الجلعادية، حيث تنقلنا المؤلفة إلى قاعة جامعية يتناقش فيها مجموعة من الدارسين للمجتمع الجلعادي حول قيمة الوثيقة ومدى صدقيتها؟ ومتى عاشت أوفرد هذه؟ وماذا حل بها؟

يبقى القول إن مارغريت آتوود كاتبة كندية وشاعرة وناقدة أدبية، وناشطة في المجال النسوي والاجتماعي، أرخت صدرية اللغة الإنجليزية لدرجة بات فيها بإمكان بائع صغير مداعبة صدرها. ولدت آتووود في عام

---

[18] تزفيتان تودوروف، نظريات الرمز، ترجمة: محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2012، ص 353.

1939. وتُرجمت أعمال آتوود إلى 35 لغة حول العالم، وألّفت ما يزيد على 40 كتابًا بين رواية وشعر ومقال، ونالت أكثر من 55 جائزةً وتكريمًا.

وإضافة إلى روايتها الأشهر «حكاية الجارية»؛ هناك «عين القطّة»، التي نافست في نهائيات جائزة البوكر عام 1989، و«آلياس جريس»، الحائزة على جائزة «جيلر» في كندا، و«بريميو مونديلو» في إيطاليا؛ ورواية «أوريكس وكريك»، التي وصلت نهائيات البوكر عام 2003، وأيضًا «سنة الفيضان» و«مادادام».

ثانيًا: قراءات أدبية

يوسف إدريس.. «اللص» الذي أحببناه!

من قصص «أرخص ليالي» إلى «بيت من لحم»، ومن رواية «الحرام» إلى «العيب» و«النداهة»، يبدو يوسف إدريس واحدًا من أهم الكُتَّابِ والروائيين الذين أنجبتهم مصر والعالم العربي، وأكثر كُتَّاب القصة والرواية اقترابًا من القرية المصرية وهمومها؛ لذا لُقِّبَ بـ«تشيخوف العرب»، نسبةً إلى الأديب الروسي الكبير أنطون تشيخوف.

بأسلوب روائي، يُقدِّم الصحفي الشاب بشري عبدالمؤمن كتابه «أنا يوسف إدريس»، (دار ريشة، 2021)، الذي يتحدَّث عن يوسف إدريس كما لم نعرفه من قبل، ويكشف ببراعة الكثير من معاركه المعروفة والمجهولة، خصوصًا في فترة الخمسينيات والستينيات، فترة الزخم الثقافي الأكبر في تاريخنا الحديث، كما يروي الحقائق ويفند الشائعات عن مواقفه وعلاقاته مع كثيرين من نجاة الصغيرة إلى نجيب محفوظ.

وعبر حوالي 300 صفحة من القطع المتوسط، نتابع رحلة ممتعة تتيح لنا التعرف عن قرب إلى يوسف إدريس وعالمه الشخصي والأدبي، ومدى اشتباكه مع عصره ومصره.

يؤكد بشري عبدالمؤمن شغفه بتقصي سيرة الروائي والقاص الكبير يوسف إدريس (1927-1991)، قائلًا: «على مدار شهور عشت في أرشيف يوسف إدريس، حاورته، كنت أذهب يوميًا إلى الصحف كأنني على موعد مع إدريس ذاته، للدرجة التي جعلتني أتساءل: ماذا سيرتدي يوسف في لقائنا اليوم وهو الذي استقبل مبارك وحافظ الأسود بـ«الشورت»؟!» (ص 14).

يقول عميد الأدب العربي د.طه حسين: «إن يوسف إدريس قد خُلق ليكون قاصًّا وكاتب مسرح، أو كأنه قد وصل بقوة حدسه إلى أسرار القَصِّ والكتابة وبلغ بهما حدَّ البراعة».

ربما يتيح لك الكتاب فرصة قراءة قصته القصيرة «الخدعة» لأول مرة منذ نشرها في «الأهرام» بتاريخ 4 مايو 1969، وقد تُدهشك في هذا الكتاب تأويلات الرموز السياسية في قصص يوسف إدريس.

تكشف الفصول التي أوردت علاقة يوسف إدريس بنجوم الفن والشخصيات السياسية سمة مهمة في شخصيته، فقد كان حار الدماء ومكشوف الأعصاب ولكنه مع ذلك طيب القلب وخالٍ من الأحقاد.

كما قد تستوقفك عبر صفحات الكتاب صداقته بالشاعر أمل دنقل، الذي تب مقالًا في «الأهرام» يعد خطابًا مفتوحًا إلى رئيس الوزراء د.فؤاد محيي الدين بشأن ضرورة تكفُّل الدولة بنفقات علاج هذا الشاعر خلال رحلة مرضه الأخيرة (ص 206-208).

نتعرَّف بقلم يوسف إدريس ومن مذكراته إلى ملامح طفولته المبكرة.. أول عقاب وأول لقب سيء السمعة أُلصِق به في المدرسة، كما يتطرق الكاتب إلى مباهج الطفولة ومصاعبها غير المبررة خاصة مع حالة عائلته المادية الميسورة.

وتتاح لنا فرصة الاطلاع على معاناته في الطفولة، حين تعرّض لاتهام كاذب بأنه سارق كتب زملائه، وتوقيع العقاب عليه، فضلًا عن اضطراره إلى تحمُّل لقب «اللص» لمدة ثلاثة أعوام في المدرسة!

يُعلِّق يوسف إدريس على الواقعة المحزنة في مجلة «نصف الدنيا»، قائلًا:

«لم يكن التلامذة في حاجة إلى مادة جديدة لسخريتهم مني، فطربوشي مطبّق من التلامذة الكبار ذوي الشوارب، كلما رأوني كبّوا بأكفّهم الطربوش حتى أصبح مضحكًا فعلًا، وحين أرى الآن صوري في الشهادة الابتدائية، بالطربوش المطبّق، أتذكر كيف كنت مذلولًا ومهانًا، وجاءت كلمة (اللص) لتُغرقني في بِركة أخرى نتنة الرائحة» (ص 27).

ويشير المؤلف إلى الدور المؤثر الذي لعبته «ملكة» جدة أمه في تشكيل وعيه. فقد عاش طفولته مع جَدَّتِه بالقرية، وأكمل دراسته بالقاهرة، ونظرًا لحُبِّه الجمِّ للعلوم، التحق بكلية الطب بجامعة فؤاد الأول (جامعة القاهرة الآن)، التي شَهِدت نضالَه السياسي ضد الاحتلال البريطاني مِن خلال عمله سكرتيرًا تنفيذيًّا للجنةِ الدفاع عن الطلبة، ثم سكرتيرًا للجنةِ الطلبة. وفي عام 1951 حصل على درجةِ البكالوريوس في الطب مُتخصِّصًا في الطب النفسي، وعُيِّنَ طبيبًا بمستشفى قصر العيني، غير أنه استقال من عمله عام 1960 وقرَّرَ التفرُّغ للكتابة.

في الفصل الثاني نتعرَّف إلى علاقة يوسف إدريس بالفن والفنانين، ونكتشف أنه حاول التمثيل بالفعل في إحدى مسرحيات المسرح القومي، لكنه ارتبك وأخطأ بالنظر في عيون الجمهور (ص 89).

يقول المؤلف:

«رأيته وهو يتخذ قرارًا حاسمًا في سنوات اكتشاف الذات حين قرر أن يخوض تجربة فريدة من نوعها في حياته وهي التمثيل!

ورأيته وهو يرفض بعد سنوات دور البطولة الذي منحه إياه يوسف شاهين فافترقا وفكّر في الإخراج! شاهدته وهو يدخل باب السينما الهائل على يد فاتن حمامة، وشاهدته أيضًا وهو يراها بعد سنوات ممثلة العطف! وللمرة الأولى تعرفت على رأيه في كلمات الأغاني وألحانها، من محمد عبده لأم كلثوم أمريكا!» (ص 15).

نتعرّف أيضًا إلى أقرب أصدقائه من الوسط الفني وظروف التعارف، ومن ثم الصداقة والمواقف المؤثرة في علاقته ببعضهم مثل فاخر فاخر، الذي تعلّم منه أن «الفن هو قمة الإخلاص» (ص 63)، وعلاقاته الوطيدة بنجوم الفن مثل فاتن حمامة ونادية لطفي، وكذا أبرز المخرجين وأهم المواقف في تصوير الأفلام المأخوذة عن قصصه.

ويتطرق المؤلف إلى ظروف إنتاج بعض الأفلام المأخوذة عن أعمال ليوسف إدريس، بدءًا من فيلم «لا وقت للحب» (إخراج صلاح أبو سيف،

1963)، بطولة رشدي أباظة وفاتن حمامة، والمشروعات غير المكتملة عن هذه الأعمال.

ومن خلال لقاءات يوسف إدريس ومحاوراته مع نجوم الفن، يتضح لنا رأيه في قامات فنية كبيرة، وسر هجومه على البعض مثل محمد عبدالوهاب، وأسباب هذا الهجوم.

وإذا كنا نعرف إعجاب يوسف إدريس بصوت أم كلثوم وعبدالحليم حافظ، فإن الأديب الكبير يدافع في مقال له بعنوان «لماذا تحتقرون أغنية لولاكي؟» في جريدة «المساء» بتاريخ 13 يناير 1989، عن انتشار أغنية علي حميدة «لولاكي» فيقول:

«فانتشار «لولاكي» لم يأتِ عبثًا أو صدفة أو ضربة قدر ولا بيعت منه خمسة ملايين أسطوانة في شهر واحد في مصر عبثًا، إنما جاءت استجابة لحاجة كان يبحث عنها الناس، وما إن سمعوها حتى استجابوا لها» (ص 88).

كما يكشف في هذا المقال عن العناصر الفنية الشبابية التي كان يتابعها، فيقول:

«هناك شباب ممتازون جدًا، ولكن هذا ينصب على اللحظة الحاضرة وتظل مشكلتهم هي الاستمرار، و أنا أحِبُّ من الممثلات يسرا ونورا، وأحِبُّ من المطربين محمد عبده ومحمد منير ومحمد حمام وعلي الحجار، وأحِبُّ عزيزة جلال ذات الإمكانيات الصوتية الخطرة، والحنجرة التلقائية غير المدربة» (ص 86-87).

وبعدها نتعرّف إلى يوسف إدريس السياسي المحنك أحيانًا وغير المحنك في كثير من الأحيان.

ولا يغفل بشري عبدالمؤمن عن إلقاء الضوء على علاقة يوسف إدريس برؤساء مصر المتتالين بداية من جمال عبدالناصر مرورًا بأنور السادات

ووصولًا إلى حسني مبارك، ورأيه في كل رئيس، وأسباب صدامه المستمر معهم. ويتكلم عن أسباب نقل السادات له من وظيفته في «المؤتمر الإسلامي»، كي يتفرغ لكتابة ثلاثة كتب تحمل اسم السادات!

ويحكي الكتاب عن ظروف دخول يوسف إدريس مؤسسة «الأهرام» ومن ثم خروجه منها بعد أعوام.

وبعدها أتاح لنا الكاتب فرصة التمعن في تفاصيل الصراع الثقافي الأكبر وما أثير حول أحقية يوسف إدريس بجائزة نوبل للأدب، وما أشيع عن هجومه على نجيب محفوظ بعد فوزه بالجائزة. أفرد هنا الكاتب كل الحقائق سواء من الصحف أو شهادات المعاصرين ورد كلٍ من يوسف إدريس ونجيب محفوظ على ما أثير في هذا الشأن.

ولعله من المهم أن نورد هذا الجزء من الحوار الذي أجري مع نجيب محفوظ بعد يوم واحد من تشييع جنازة يوسف إدريس ونُشِر في مجلة «المصور» بتاريخ 9 أغسطس 1991، وجاء في تعليق نجيب محفوظ فيه على سؤال عن حقيقة غضب واحتجاج يوسف إدريس بعد فوز محفوظ بجائزة نوبل للأدب:

«ثانيًا: ليس عندي استعداد للغضب من يوسف إدريس بصراحة، لماذا؟ لأن يوسف إدريس عصبي، والعصبي يجب عليك أن تعامله في هذا النطاق، خصوصًا أنه يندفع جدًا ثم يروق، ولا يثبت على حالته العصبية، ويندر أن ترصد في قلبه حقدًا أسود، فقد أتسامح مع يوسف إدريس في خطبة طويلة، على حين لا أتسامح مع غيره في جملة واحدة.

ثالثًا: حملة يوسف إدريس الأساسية كانت ضد لجنة جائزة نوبل وليست ضدي، وكما بلغني فإن البعض خدعه، ولم يصور له الأمور على حقيقتها، أبلغوه أخبارًا خاطئة على مدى سنوات عن احتمالات فوزه، وأصبح كل عام ينتظرها، وهكذا كان يوسف إدريس يفكر في جائزة نوبل أكثر من اللازم، وكان يسافر من أجلها ويجري اتصالات، ولذلك صُدِمَ من اللجنة

وليس مني، ولذلك عندما صفّيت المسألة بعد الدردشة وأحيانًا كلمات خاطفة، في النهاية لم يبق شيء يغضبني حقيقة» (ص 196-197).

وفي الفصل الأخير كان الختام مع لقاءات يوسف إدريس مع الكاتب والفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر، في صدفة هي الأجمل والأكثر خفة، فضلًا عن لقائه مع فاتن حمامة وصداقته الوثيقة معها، ورثاء البعض له بعد وفاته.

الكتاب شامل وبه مجهود واضح منذ الفصل الأول ويضم معلومات مهمة عن يوسف إدريس، كلها مدعمة بالوثائق والمادة المنشورة بالفعل في أرشيف الصحف والمجلات.

العمل ثري، وليس سهلًا، ويحتمل العديد من القراءات من زوايا مختلفة.

اللغة؛ هي الأداة الأهم في كل عمل، وهوية الكاتب، ومرآته الحقيقية. فكان من الذكاء أن يستخدم المؤلف لغةً سهلة وجذابة.

مع كل صفحة في هذا الكتاب، تتأكد من صحة مقولة الروائي إبراهيم عبدالمجيد عنه؛ إذ يقول في تقديمه للكتاب: «أنتم هنا مع رحلة طموحة تستوحي طموح يوسف إدريس وتحاول بصدق وجهد رائعين الإحاطة به منذ طفولته ونشأته غير العادية، وفي ما أنجز وكتب وفعل وكيف كان سماءً ممطرة للوطن».

إن القارئ المتعطش للأدب والمعرفة، سيختتم رحلته مع كتاب بشري عبدالمؤمن وقد أصبح أكثر حُبًّا وتقديرًا ليوسف إدريس وصدقه وإخلاصه لفنه، وربما يكون الكتاب الممتع دافعًا لاهتمام أكبر بقراءة (أو إعادة قراءة) أعمال يوسف إدريس الثرية والمدهشة في آنٍ معًا.

خيالٌ يتسع للجميع!

المفتون بالترحال، يتطلع دومًا إلى استنشاق هواء لم يملأ رئتيه من قبل.

ولعل هذا ما اقتنع به الروائي المصري الكندي أسامة علام، حين قرر في «طريق متسع لشخص وحيد» (دار الشروق، 2022) الكتابة عن أسفاره ورحلاته بأسلوبٍ يقف على حدود الواقع والخيال.

كل ما عليك كقارئ، هو أن تقرأ وتستمتع، وألا تشغل بالك بالاستفسار عن مدى واقعية هذه القصة أو تلك، وإلى أي حدٍ تنتمي إلى عالم الخرافات بأبعادها الأسطورية.

عبر 190 صفحة، يقودنا أسامة علام إلى عبر حكاياتٍ صغيرة تتجلى فيها موهبة السرد، إلى دهاليز العوالم الخفية لعدد من المدن شرقًا وغربًا، ويسرد لقارئه حكايات ممتعة من 12 مدينة: نيويورك، نيوجيرسي، باريس، مونتريال، تولوز، أورلاندو، إدمنتون، القاهرة، الشام، سانت جونز – نيوفوندلاند، ميامي، شيكاغو.

ورغم أن الكتاب هو من أدب الرحلات، فإنه لا يمارس ما هو تقليدي ومألوف، فيزود قارئه بمعلومات ملؤها الدهشة والانبهار عن هذا المتحف أو ذاك المعرض أو عن ناطحات السحاب والقصور الفخمة، أو عن الأنهار والبحار، والحدائق والجنائن، بل نراه يعمد إلى أنسنة الأشياء والجمادات واستنطاقها، مع إطلاق العنان للخيال كي يعيد تشكيل الحكايات والمواقف.

«ما زالت البلاد البعيدة عالقة بملابسي وروحي» (ص 159). هكذا يرسم لنا أسامة علام أبعاد الحكاية والأماكن بالصور.

إن الصورة رمز من رموز الإنسان التي يستطيع من خلالها الولوج إلى نفسه وإلى عالم التذكر والخيال، فهي من أهم تلك الرموز على الإطلاق، ولهذا فقد اهتمت السيميائيات البصرية بهذه الرموز واتخذتها موضوعًا

لها من حيث الإشكالات المعرفية التي تواجهها، وأنماط اشتغالاتها في الخطابات المتعددة، فإذا ما أردنا دراسة الصورة فإن علينا التعامل معها للكشف عن دلالتها والذي «يتطلب بنية مضمونية ومعرفة جانبية سابقة في الوجود عن التحقق الفعلي للصورة»[19]، ذلك لأنها خطاب خاضع في تدليله إلى التواضع والموسوعة الإدراكية للمجتمع بشكل عام والمتخاطبين بشكل خاص.

ولأن ما «تدركه العين هو علامات وليس موضوعات معزولة، والعالم تسكنه العلامات وليس خزانًا للأشياء»[20] فإننا نتواصل مع ما حولنا من الفضاءات بوصفها أنساقًا للعلامات سواء أكان ذلك الفضاء تواصلًا مباشرًا مع الطبيعة والآخر أو مع ما نكتبه أو نقرأه، لهذا فعندما نقرأ نصًا سرديًا ما، نحوِّله ذهنيًا إلى (صورة)، هذا التحويل الذهني، هو نتاج تقنين النص نفسه؛ إذ يسرد لنا صورة ما بشكل لغوي، ويرسم لنا شخوصًا وأحداثًا وأمكنة وأزمنة تدفعنا إلى هذا التصوير الذهني؛ لذا فإن الصورة التي تنشأ في أذهاننا هي في الواقع إخضاع الكاتب للغة بحيث تتوافق مع الفكرة التي يريدها ضمن الصورة التي ينشدها، ولهذا سنجد أن الوصف في السرد يرتكز على بناء الصورة بوصفها مكونًا رئيسًا في النص.

إن الصورة التي نعتمد عليها في هذا المقترح هي تلك الصورة التي تشكلها اللغة الواصفة عبر اللغة، وهذا يعني أن على الكاتب أن يقدم نصه بأساليب متنوعة بحيث يستطيع تصوير كل شخصية، «وهذه التعددية في الأساليب انعكست على طبيعة الصور»[21]؛ أي تجعل نطاقها أوسع، وعليه

---

[19] عبد المجيد العابد، السيميائيات البصرية. قضايا العلامة والرسالة البصرية، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2013، ص 13. انظر أيضًا: Stam.Robert , Robert Burgoyne and Sandy Flitterman- Lewis, New vocabularies in film Semiotics, London and New York: Routledge, 2005, P1-5.

[20] أمبرتو إيكو، سيميائيات الأنساق البصرية، ترجمة: محمد التهامي العماري، دار الحوار، سوريا، 2008، ص 10.

[21] ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، ترجمة: رضوان العيادي، ومحمد المشبال، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2016، ص 30.

فإن دراسة الصورة كونها أداة لرسم الشخصيات في النص السردي هي تشكيل لغوي يتحقق ضمن مجموعة من المحددات -بحسب ستيفن أولمان- ؛ وهي تحديد الشخصيات سواء أكانت مرجعية أو إشارية أو استذكارية[22]، ودلالتها الاجتماعية في النص، و أبعادها الرمزية، وخصائصها المميزة.

وكما يقول الفيلسوف جيل دولوز في كتابه «الصورة. الحركة»[23] إن «ذرة هي صورة، تذهب حيثما تذهب أفعالها وردود أفعالها»، وهذا يعني أن الصور تتطور كلما تطورت أفعالها ومدى تواصلها مع فضائها المحيط.

يكتب أسامة علام عن فتاة صماء تُحرِّك عرائس الماريونت، وجيران لا يمكن رؤيتهم بالعين المجردة، ويمامة بيضاء في شرفة بيت العائلة، وقط عجوز عانقه في إدمنتون، والكلب «بندق» الذي سكن في جسده بعد زيارة إلى ديزني لاند في أورلاندو. وهو يُحدِّثنا عبر عوالم مصنوعة من السحر والجنون والخرافة، عن بائعة الأحلام في تولوز، ومجنون مونتريال الذي يُطلق رصاص بندقيته الوهمية إلى السماء، ويجمع الطيور الميتة في حقيبته الممتلئة بكتب ولوحات جمعها من صناديق القمامة، قبل أن يقول له «هناك الكثير من الطيور يا رجل. كل هذه الطيور يجب أن تكون على المائدة» (ص 108).

يمكن التوقف عند مقدمة الكاتب محمد المنسي قنديل، التي قال فيها عن أسامة علام: «فرغم أن روحه لا تطيق الاستقرار فإنه يتأمل المدن طويلًا، لا يراها كأبنية مرصوصة وشوارع مرصوفة، ولكن كأساطير حية، عليه أن يُعيد تأويل رموزها، ويستشف معالمها من وجوه ساكنيها، البشر الذين يلتقيهم في الشوارع والمقاهي وسرعان ما يُقيم معهم علاقة إنسانية ويستمع في صبر إلى بَوْحهم الدفين» (ص 11).

[22] فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الحوار، سوريا، 2013، ص 35. 38.

[23] جيل دولوز، الصورة. الحركة: أو فلسفة الصورة، ترجمة: حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1997، ص 87.

في إدمنتون الكندية، يحكي أسامة علام بكثير من الشجن عن معانقة قط عجوز، قائلًا:

«في العيادة اليوم احتضنني قط عجوز. يعيش في العيادة من أربعة عشر عامًا، هي كل سنين عمره. كان مزاجي عكرًا؛ بسبب برودة الجو وغياب الشمس وكآبة تسكن القلب بلا استئذان ولا سبب. أشرتُ له مرات بأنه ليس وقت الملاعبة، لكنه أصرَّ، فحملته على صدري كطفل صغير. للقطط صوتُ تنفس كغمغمة غير مفهومة وبعض من مؤانسة. وعندما تخلى صديقي عن معانقته الإجبارية لي، اعترفتُ لنفسي بأن هذا القط تسكن جسده روح أحد هؤلاء الذين أحبهم ورحلوا، أو تركتهم لأني مسكونٌ بالغياب والسفر» (ص 150).

يصارحنا الكاتب برأيه في «التفاحة الكبيرة»: نيويورك، المدينة التي لا يحبها، وهي لا تحب أحدًا: «أردد أسماء أحبتي كتعويذة سحرية لرجل وحيد في مدينة لا تحب أحدًا» (ص 24).

يقول عن مشاعره تجاه هذه المدينة: «لا أعرف سبب خوفي المستمر من نيويورك. فهي أكبر من قدرة عقلي على الاحتواء. مدينة تجبرك على الخضوع لمنطقها الخاص. تعرف قدرتها الطاغية على ترويضك، فلا تسألك عن هويتك؛ لأنك ستكون بلا شك تفصيلة صغيرة جدًا فيها. ستسكن تحت جلدك قهرًا. وستترك وشمها الخاص على روحك، دون حتى موافقتك التي لا تعني لها أي شيء» (ص 17).

وفي محاولة بائسة لمصاحبة هذه «المدينة المتوحشة»، يُجبر الكاتب نفسَه على زيارتها في أيام عطلات نهاية الأسبوع، فيترك سيارته في نيوجيرسي، ويركب الحافلات، مستمتعًا بصحبة الآلاف من العمال الذين يذهبون إليها كل يوم، وينزل إلى مانهاتن مقررًا الضياع وسط البشر.

أمام متحف المتروبوليتان الشهير بنيويورك، تقف فتاة شقراء نحيفة، وفي يدها ماريونت لرجل عجوز، يحكي قصته من جهاز تسجيل صغير تضعه

بجوار قدمها، يقول الرجل: أنا والفتاة التي تُحركني، ننتمي إلى أسرة واحدة، تقطن بقرية صغيرة في جورجيا. ساعدتنا ساحرة عجوز على الهرب إلى أمريكا، لكنها طلبت أن يُضحي أحدنا بحياته من أجل الآخر، فقررتُ أن أصبح دمية خشبية، من أجل هذه الفتاة الفاتنة.

تبكي الفتاة بحزن حقيقي، فتحتضنها الدمية، قبل أن تضعها في حقيبة كبيرة بجوارها، لتُخرج ماريونت أخرى لسيدة عجوز، تقول: إنها زوجة هذا الرجل العجوز المهووس، وأنه كاذب، حتى أنه اختلق هذه الحكاية، لأنه يُحب أن يعيش دور الضحية، وأن حفيدتها الرائعة هي السبب الوحيد في استمرارها في الحياة مع هذا العجوز السكير.

تقول ذلك، ثم تلتفت لتحتضن الفتاة التي لا تكف عن البكاء، وهي تضع جدتها الدمية في الحقيبة بجوار الجد المهووس، ثم تُخرج دمية ثالثة، هي نفسها الفتاة الشقراء، وحين ترفعها في مستوى رأسها، تنساب من جهاز التسجيل، موسيقى كمنجات حزينة، وتمر الفتاة على المتفرجين الذين التفوا حولها في حلقة دائرية، ثم تضع الدمية التوأم بجوارها، في وضع القرفصاء، وتفتح ذراعيها، فيما جهاز التسجيل يتحدث للجمهور: أنا فتاة صماء تشعر بالوحدة في مدينة لا تحب أحدًا. عانقْني فأنا أحبك كشخص ما زال قادرًا على الحب.

«وعندما أصل للفتاة وأحتضن جسدها النحيل أبكي، وأكتشف أنها أيضًا غارقة مثلي في البكاء» (ص 19).

في «سوق البراغيث»، الذي يحوي كل ما هو قديم وعجيب، وقعت عيناه على صورة قديمة بالأبيض والأسود لرجل وزوجته في حفل زفافهما، يشتريها بالمبلغ الموجود في جيبه (20 دولارًا)، ويُعلِّقها في شقته فوق شاشة التليفزيون، لكنه فوجئ في الليلة الأولى لوجود الصورة في شقته بأن الزوجين اقتحما أحلامه، ليتحدثا في البداية عن ترتيبات حفل الزفاف، ثم إذا بهما في الأيام التالية يتدخلان في حياته الشخصية وينتقدان تفاصيلها،

«لكن الأمر زاد عن مجرد انتقاد ملابسي واختيارات أفلامي وأصدقائي، ووصل إلى اتهامي –ذات حلم- بأني شرقي متخلف لا يستطيع محبة الحيوانات» (ص 22).

يعود الكاتب بالصورة إلى سوق البراغيث محاولًا إعادتها للبائع، الذي ما إن يراه حتى يضحك قائلًا: «تستطيع أن تتركهما هنا، لكني لن أعيد لك نقودك. هذه الصورة أعجب ما أملكه. إنها لأبي وأمي اللذين لم يتوقفا عن التدخل في حياة كل من يعرفونه حتى وهما ميتان» (ص 22).

في نيويورك أيضًا، وبمساعدةٍ من صديق مغربي، يعثر أسامة على شقة صغيرة ونظيفة، بعد محاولات مضنية في البحث عن شقة خالية من الفئران والحشرات. في الليلة الثانية له في الشقة، تأتيه مكالمة هاتفية من رجل مسن غاضب، يُبدي انزعاجه من صوت التليفزيون، وبعد أن يغلق الهاتفَ في وجه أسامة، يأتيه اتصالٌ آخر من صوت أنثوي رقيق لفتاة تُدعى «سوزي»، تقول له: «أرجو ألا أكون قد أزعجتك. أولًا دعني أعتذر عن مكالمة جدي لك. والآن أستطيع أن أرحب بك كجار جديد لنا. ربما من المربك قليلًا أن أقدِّم لك نفسي. فنحن جاراك اللذان لن تستطيع أن تُقابلهما أبدًا لظروف خاصة تمنعنا من ذلك. لكنك تستطيع بشكل ما أن تعتبرنا نسكن معك. وحتى لا يذهب عقلك بعيدًا، فنحن لسنا شبحين أو نعيش داخل عقلك. نحن فقط لنا جسدان صغيران بدرجة لا تستطيع تخيلها» (ص 27).

هذه الكائنات الصغيرة التي لا تُرى بالعين المجردة، كانت سببًا في أن تتحول مشاعر الكاتب تجاه نيويورك من الكراهية إلى الحُب، خاصة وهو يُنصت إلى مكالمات منتصف الليل للحفيدة «سوزي»، التي ودّعته ليلة مغادرته المدينة بباقة أزهار متناهية الصغر، ورسالة رقيقة: «أخرج إلى شوارع نيويورك التي استطعت أخيرًا محبتها. أشعر وسط الزحام بأني صغير

جدًا. تمامًا كباقة أزهار غاية في الصغر أقبض راحتي عليها. أشعر بأنني لم أكن وحيدًا قط» (ص 29).

في مونتريال، يحكي عن «مصنع الدمى العجيبة»، الذي أصبح قصرًا بديعًا يسمى «سانت أمبروزي»؛ فقبل نحو عشرين عامًا، حين ارتحل الكاتب إلى كندا للدراسة، كان يبحث عن فرصة عمل، تُعينه على الحياة في الغربة، وعبر مكتب التوظيف، عثر على عمل في مبنى قديم.

وجد الشاب نفسه، في حجرة واسعة، مظلمة، حتى اشتعلت الأضواء المبهرة في سقف المكان، ليجد الكاتب المكان مزدحمًا بمئات من العلب لدُمى صغيرة في علبها الكرتونية، ومهمته – كما أخبره الشاب- هي أن يُخرج الدمى من العلب، ثم يُدمر هذه العلب قبل أن يُلقيها في صناديق القمامة، حيث أخبره الشاب الذي جاء به إلى المكان بأن «هذا المكان الواسع كان يومًا ما مصنعًا للدمى، لشركة لم يعد لها وجود بالمدينة. وأن أصحاب المكان يريدونه فارغًا بعد يومين» (ص 93).

«بنشاط وهمة بدأت في مهمتي، متذكرًا كلام الشاب عن ضرورة تدمير العلب؛ حتى لا يجدها المشردون حول المصنع ويبيعوها للأطفال، فيتسبب ذلك في مشكلة كبيرة للشاب ولي» (ص 93).

أُعجِبَ البطلُ بدميةٍ جميلة، احتفظ بها لابنه الصغير، لكن الإجهاد والتعب نالا منه بعد ساعات من العمل الشاق، فاستغرق في النوم في هذا المكان الغامض، إلى أن يطلع نهار اليوم التالي.

بعد أعوام، زار الكاتب مع أسرته القصر الذي كان مصنعًا للدمى قبل إغلاقه عام 1987، ووقف أمام واجهةٍ بها عدة دمى لأطفال مبتسمين.

«كاد قلبي أن يتوقف من المفاجأة. كنتُ أعرف الدمية التي في المنتصف. اقتربتُ أكثر وحدقتُ فيها طويلًا. كان على طرف العلبة أثرٌ لكتابة محاها

الزمن. بخط أحمر رفيع قرأت: «إلى أجمل طفل في العالم»، فغرقت في البكاء» (ص 95).

يصحبنا الكاتب في رحلته الغرائبية إلى تولوز، حيث الغجرية العجوز، التي تجر عربة أمامها، واضعة عليها لافتة: بائعة الأحلام. يتتبعها الكاتب، فيحكي لها حلمًا قديمًا يؤرقه، ويطرد النوم من عينه، فتمنحه حلمًا آخر، يُنسيه حلمه الأزلي.

«والسيدة الغجرية العجوز الواقفة دومًا بجوار كاتدرائية سان سرناه بتولوز، تنظر في وجهي طويلًا قبل أن تنحني على عربتها الخشبية العتيقة، وتُخرج لي شيئًا وتُقدِّمه لي قائلة:

- اسمع يا صديقي الصغير القادم من البلاد البعيدة.. خذ هديتي الصغيرة هذه... ربما تساعدك على أن تسامح نفسك وتستطيع أن ترى حلمك بشكل مختلف. وإن استمر حلمك القديم في إيلامك... تستطيع أن تعاود زيارتي فأبيع لك حلمًا آخر يبدو مبهجًا.. حلمًا مجربًا يفضله الكثير من زبائني.. لكنه لن يكون أبدًا حلمك» (ص 124).

في نيوجيرسي، يتذكر البطل ذلك الكاتب المُسن الذي تمنى أن يتحول إلى نورس بعد الموت، فإذا بالبطل يفاجأ بنورس على زجاج نافذته، يوم وفاة صديقه الكاتب، ويقول: «فابتسمتُ بين دموعي، وتمنيتُ لصديقي الطيب أن يصبح أكثر سعادة في حياته الجديدة» (ص 51).

في الشام، كان الحكواتي في الانتظار.

على مقهى النوفرة، تعالى صياح الرواد مع سرد الحكواتي الشائق.

«ربما سمعوا الحكاية ألف مرة . لكن لطرقعات سيف حكاء الخليفة قوة تجعل القلوب لا تكف عن الصياح» (ص 170).

«في اليوم التالي لزيارة النوفرة، تركت الزمام لأقدامي، محاولًا الضياع في أحضان أزقة مشى فيها سلاطين وجوارٍ وغلمان وخيول لم يعد لجمالها

وجود. تسحرني روائح البهارات وعطور الشام السحرية. وفجأة وجدت نفسي أمام حمام دمشقي مبني من ألف عام. دفعني الفضول فدخلت. ساحة كبيرة تتوسطها نافورة باهرة الجمال، وشخص ودود يسلمني دثارًا تفوح منه رائحة العطر، ومفتاحًا صغيرًا لخزانة سأضع فيها ملابسي. دقائق وكنت مستعدًا لخوض التجربة. يلف وسطي بشكيري الأبيض فيفتح لي الرجل باب ممر صغير. للحظة شعرتُ بأنني أليس التي ستدخل بلاد عجائبها» (ص 170).

في هذا العالم المغوي الذي صنعه أسامة علام، يُعيرك أحلامه وكوابيسه، ويُهديك أرقه واضطرابه، مع باقة ذكريات، لتبقى داخلك حكاياته طويلًا.. أكثر مما تظن.

«هوانم مصر».. عابرات الزمن

في قلب الإعصار المترحّل الذي نسميه الزمن، تلمع صور لنساء في مصر من مختلف الأطياف والمهن، ممن كُنَّ بحق هوانم مصر، العابرات للزمن، وصاحبات العصمة اللاتي نفخر بهن وبدورهن في تاريخ مصر الحديث.

في كتابه «هوانم مصر: فاتنات الزمان وساكنات الوجدان» (مركز إنسان، 2022)، نقرأ عن سعاد حسني وهند رستم ونادية لطفي، كما نطالع قصة حكمت أبو زيد وتوحيدة عبدالرحمن وليلى رستم وسميرة موسى وعبلة الكحلاوي. تنوعٌ ثري يُحسب للمؤلف أيمن الحكيم، الذي يكتب عن أم كلثوم -على سبيل المثال لا الحصر- أن ما فعلته أم كلثوم لصالح إعادة بناء الجيش المصري وتسليحه يحتاج إلى كتاب منفرد نحكي فيه تفاصيل تلك الملحمة الوطنية التي عزفتها أم كلثوم.. جندت نفسها وصوتها وشهرتها الطاغية لصالح الوطن وزعيمه.. قررت أن تكون إيرادات حفلاتها كلها من أجل تسليح الجيش واستعادة الكرامة الوطنية.

بدأت حفلاتها في دمنهور، واحتشد يومها 3500 مستمع دفعوا 39 ألف جنيه، وفي الإسكندرية تضاعفت الحصيلة فوصلت إلى 100 ألف جنيه بالإضافة إلى 42 كيلو من الذهب والمصوغات تبرعت بها نساء الإسكندرية إكرامًا لأم كلثوم.. وفي حفل طنطا بلغت إيراداته 283 ألف جنيه، وفي المنصورة 125 ألفًا.

ويحكي المؤلف أن أم كلثوم طارت لتغني في تونس والمغرب والسودان وليبيا ولبنان والبحرين والعراق وباكستان.. وفي الكويت جمعت بالإضافة إلى إيراد الحفل 60 كيلو من المجوهرات والمشغولات الذهبية.. و أقامت حفلين في «الأوليمبيا» أعظم مسارح باريس بلغت إيراداتها 212 ألف جنيه استرليني.

وبلغت الحصيلة الإجمالية لحفلاتها من أجل المجهود الحربي ما يزيد على ثلاثة ملايين دولار، ذهبت كلها لتسليح الجيش المصري (ص 25-26).

أما فاتن حمامة فيقول إنها لم تركن إلى موهبتها وحدها، بل بذلت من الجهد والدأب ما لا يطيقه غيرها. إنها تبدأ من الصفر في كل عمل، تنسى تمامًا رصيدها وشهرتها ونجوميتها، إنها الآن ملك الشخصية الجديدة، تحتشد لها وتُذاكرها وتجمع تفاصيلها كأي ممثلة مبتدئة، ولا تقف أمام الكاميرا إلا إذا شعرت أنها تلبّست الشخصية أو بالأدق تلبّستها الشخصية، فتعيش معها بكل جسدها وإحساسها.

ويحكي أيمن الحكيم ما حدث أثناء تصوير مشهد يجمعهما في مسلسل «ضمير أبلة حكمت»؛ إذ أوقفت فاتن التصوير وهي غاضبة ومحتدة بعدما فوجئت أن فنجان القهوة الذي يُقدِّم لها في بداية المشهد «مزيفًا»، مجرد مياه غازية غامقة اللون تؤدي الغرض، وهو أمر عادي ومعتاد في أغلب الأعمال الدرامية، ولكن فاتن أصرت على أن يُقدِّم لها قهوة حقيقية بل وساخنة، وكانت وجهة نظرها أن تعبيرات الوجه ستكون مختلفة والأداء أفضل، فلما همسوا في أذنها بأنه «البُن» خلص، لم ترضخ للمبرر، وتمسكت بأن يتوقف التصوير حتى يشتروا كمية من البن على حسابها ويصنعوا قهوة حقيقية لرشفة لا تستغرق سوى ثانية من عمر المشهد! (ص 39).

وفي موقف آخر فوجئ الشاعر عبدالرحمن الأبنودي في شبابه باتصال من فاتن حمامة تستدعيه لمهمة عاجلة، وفي صالون بيتها قصت عليه حكاية فيلمها الجديد «أغنية الموت» (إخراج سعيد مرزوق، 1973) الذي تجهز لتصويره، ولأنها تؤدي شخصية امرأة صعيدية، فإنها جاءت به ليعلمها كيف تنطق الحوار كما تنطقه أي امرأة من الصعيد الجو اني، ولم تكتف بمجرد السماع، بل طلبت منه أن يقوم أمامها ويؤديه بنفسه لتلتقط كل شاردة وواردة، وتتعلم منه حتى لغة الجسد وتعبيرات الوجه، ولما دخلت إلى الاستوديو لتؤدي دور «عساكر» المرأة الصعيدية التي تنتظر ولدها الشاب ليأخذ بثأر أبيه، وتوقف حياتها على الانتقام لزوجها المقتول، فإن الجميع في الاستوديو صدّقوا أنهم أمام «عساكر» وليس فاتن حمامة،

وضرب توفيق الحكيم كفًا بكف لما شاهد الفيلم، فقد «لبست» فاتن الشخصية بأروع مما توقع (ص 40-41).

أما شادية، صوت الحب ومطربته، والنجمة الجميلة الرقيقة فتاة أحلام كل الرجال.. فقد فشلت في كل زيجاتها وقصص حبها!

يروي أيمن الحكيم أن أول «بختها» كان يكبرها بثلاثة وعشرين عامًا، وكان عندما أحبها متزوجًا ولديه ابن من زوجته الممثلة والمونولوجست فتحية شريف، صحيح أنه كان نجمًا مرموقًا وله مكانته الفنية، لكن فارق السن الكبير بينها وبين عماد حمدي ظل حائطًا صلدًا لم يقدر الحُب على تجاوزه (ص 63).

لمعت شرارة الحب عندما التقيا في «قطار الرحمة» الذي جمع وفدًا من نجوم الفن طاف محافظات مصر لدعم ثورة يوليو 1952 في بداياتها ولجمع تبرعات لتسليح الجيش، وتزوجا بعدها بقليل أثناء مشاركتهما في تصوير فيلم «أقوى من الحب» على شواطئ الإسكندرية، لكن الغيرة سرعان ما تسربت لقلب عماد حمدي، وفوجئت شادية بأن الفنان الرومانسي الذي أحبته وتزوجته رغم فارق العمر يعاملها بقسوة لم تتصورها، وتحولت حياتها إلى سلسلة من المشاجرات والخناقات والخصام، ولم يصمد الزواج -غير المتكافئ- سوى ثلاث سنوات، وكان الطلاق الأول في حياتها في العام 1955 (ص 64).

وفي رحلة النسيان ألقت بنفسها في سهرات فريد الأطرش الصاخبة، ووجدت قلبها منجذبًا إليه، وأحبها فريد ووجد فيها «الأميرة» التي يبحث عنها، وبدأت أخبار حُب شادية وفريد تتسرب للصحف، وبات الزواج مسألة وقت، لكن فريد تأخر في تلك الخطوة التي انتظرتها شادية بفارغ صبر، وتعددت سفرياته إلى خارج مصر، واستغرقته دوامة العمل، ولم تترك شادية لقلبها العنان كثيرًا، فأدركت أن فريد الأطرش رغم صفاته النبيلة وطباعه الرائعة هو مخلوق لا يصلح للزواج والاستقرار، وأن حياتها معه

محكوم عليها بالفشل، فلن تجد ما تبحث عنه من بيت وأولاد واستقرار وهدوء نفسي في ظل حياة فريد الصاخبة وسهراته اليومية وبيته الذي لا يخلو من «الشلة» وعقله المزدحم بالمشروعات الفنية والسفريات، حيث لا مكان ولا متسع لزوجة.. ولو كانت شادية (ص 64).

وحتى لا نظلم فريد الأطرش، لا بدَّ أن نشير إلى أنه أحبَّ شادية بصدق وكانت رغبته في الزواج منها حقيقية، وفي مذكراته كتب نصًا: «كانت شادية أول مخلوقة أقول لها: سوف أتزوجك، فأيام سامية (جمال) لم أكن مقتنعًا بالزواج، وأيام ليلى الجزائرية وضعت الشرط أولًا: حب بلا زواج، وأيام ناريمان (الملكة) نما التفكير في رأسي واستقر ولكني لم أعلنه، لم أذهب إليها وأقل لها لأن أمها قطعت كل الوشائج قبل هذا.. شادية إذن هي الأولى، وبالاقتناع كله أقدمت» (ص 64).

لكن غلطة فريد أنه تأخر كثيرًا، ولما طال تردده وغيابه وسفرياته، عاد فريد من باريس ذات مرة ففوجئ بأن شادية تزوجت من مهندس الصوت عزيز فتحي. وبعد ثلاث سنوات قضتها في تجربة زواج صعبة، انفصلت شادية عن زوجها الثاني في يونيو 1959.

وبعد «هدنة» وصلت إلى خمس سنوات دخلت شادية تجربة زواجها الثالث والأخير، وكانت أطول زيجاتها وأقربها إلى قلبها، وهذه المرة من الممثل صلاح ذو الفقار. أن النجم الشهير كان متزوجًا وله أولاد من زوجته «بيسة» أم ابنته المحامية الشهيرة منى ذو الفقار. إلا أن الزواج انتهى بعد عدم اكتمال حلم شادية بالأمومة (ص 66).

كانت شادية سعيدة على الشاشة، تعيسة في الحياة.

من الطرائف أن شادية تلقت ذات مرة دعوة للغناء في العراق، في حفل برعاية الرئيس العراقي صدام حسين. أدت فقرتها المتفق عليها وعادت إلى حجرتها في فندق «شيراتون عشتار»، وكانت على درجة من الإرهاق لحد أنها نامت فورًا دون أن تتناول عشاءها، وما إن استغرقت في النوم حتى فوجئت

بمن يطرق باب غرفتها بإلحاح، فتحت وهي نصف نائمة ففوجئت أنه مندوب من قبل وزير الإعلام العراقي لطيف نصيف جاسم يرجوها بأن تعود فورًا إلى الحفل بناء على أمر من صدام حسين!

لم يكن لديها اختيار، وفي الطريق بدأت الصورة تتضح والمعلومات تتوالى، فقد وصل صدام الحفل متأخرًا ولما عرف أنه قد فاتته وصلة شادية طلب أن تعود لتغني من جديد، ولم يكن صدام يومها يرد له طلب، بل إنه حدد الأغنيات التي يود أن يسمعها منها: «والله يا زمن»، «اتعودت عليك»، «أجمل سلام» (ص 68).

وفور وصولها ذهب من يهمس لوديع الصافي بأن يُنهي وصلته في أسرع وقت، وعادت شادية إلى المسرح بعد أن غادرته في و اقعة لم تصادفها أبدًا في مشوارها. سوء حظها جعل صدام حسين يتأخر عن فقرتها.. هي بالذات، فيطلب أن تعود للغناء هي بالذات!

ويتطرق أيمن الحكيم إلى أول وزيرة مصرية، د.حكمت أبو زيد، التي رحلت في 30 يوليو 2011، بعد رحلة مرض طويلة ومريرة عن عمر يناهز التسعين، وفي ذكرى رحيلها الثالثة (صيف 2014) بدأت المأساة، فقد حصل صاحب العمارة التي كانت تسكن شقة فيها بالإيجار على حُكم نهائي باسترداد الشقة، بدعوى أنه ليس لها ورثة شرعيون من النوع الذي حدده القانون لاستمرار عقد الإيجار، فقد توفي زوجها د.محمد الصياد عام 2008، ولم تنجب منه.. وبناء على هذا الحُكم بدأ صاحب العمارة التي تقع بحي الزمالك في اتخاذ إجراءات إخلاء الشقة، و أبلغ أبناء شقيقة حكمت أبو زيد بأن عليهم استلام أشيائها، فذهبوا ونقلوا ما يمكن نقله من أثاث، وتركوا مكتبتها العامرة الزاخرة، لأنهم لم يجدوا فيها سوى أكداس من الكتب والأوراق، رأوا أنها ليست ذات قيمة، و اتصل أحد أبناء شقيقة الفقيدة وقتها بالممثلة نادية لطفي يبلغها بالخبر، بحكم صداقة قديمة وطيدة يعرفها بين السيدتين، وكانت نادية لطفي لا تفارقها طوال مرضها الأخير

الذي اقتضى نقلها إلى مستشفى (الأنجلو)، وهي التي سعت بجهد شخصي لاستصدار قرار بعلاج الوزيرة السابقة على نفقة الدولة وقعّه رئيس الوزراء يومها د.عصام شرف، وظلت نادية لطفي معها حتى رحيلها.

كانت نادية لطفي تعرف قيمة وقدر وتاريخ حكمت أبو زيد منذ أن جمعتهما لجنة الفن في المعركة بعد نكسة 1967، وكان هناك مشروع بينهما لتسجيل وتوثيق تلك التجربة وإصدارها في كتاب، ثم جاءت الظروف السياسية لتعطله، فقد اختلفت الوزيرة سياسيًا مع السادات، وكان عليها أن تقضي أكثر من عشرين عامًا من عمرها خارج مصر، محرومة من جواز سفرها، إلى أن عادت للوطن معتلة الصحة والروح بعد عشر سنوات من حكم مبارك. سيدة بهذه التجربة الإنسانية والسياسية العريضة لا بدَّ أن تحوي مكتبتها وأوراقها كنزًا من الوثائق والأسرار والأوراق التي تروي جانبًا مهمًا من تاريخ مصر في تلك الفترة المشتعلة بالأحداث والوقائع والتقلبات. كانت حكمت أبو زيد وزيرة الشؤون الاجتماعية مسؤولة مثلًا عن تهجير أهل النوبة في فترة بناء السد العالي، وكانت مسؤولة بحكم منصبها عن رعاية عائلات الجنود والشهداء بعد هزيمة يونيو 1967. وكانت صاحبة أول قانون لتنظيم عمل الجمعيات الأهلية.. وغير ذلك الكثير من الأعمال والإنجازات التي تؤكد أهمية ما تحويه مكتبة وأوراق حكمت أبو زيد، والتي كانت قد أوصت نادية لطفي بالمحافظة عليها بعد رحيلها (ص 211).

وبحكم الصداقة والوصية تفرغت نادية لطفي حينها لإنقاذ مكتبة وأوراق حكمت أبو زيد، وأجرت اتصالات بمن يهمه الأمر، علّها تلفت الأنظار إلى الكارثة التي توشك أن تقع في عز الانشغال الكامل بانتخابات الرئاسة المصرية حينها، فاتصلت بمن تعرفهم من أهل الإعلام (عادل حمودة ومحمود سعد مثلًا) وبمن تعرفهم من المسؤولين (وزير الثقافة مثلًا)؛ لأن الأمر لا يحتمل وصاحب العمارة يمكن أن يُلقي بالأوراق والوثائق في الشارع في أي وقت، فهي بالنسبة له مجرد «شوية ورق» يمكن أن يبيعها لأول بائع

روبابيكيا يمر من أمام العمارة.. وبضغط اتصالات الفنانة الكبيرة بدأت مكتبة الإسكندرية في التحرك لاستلام مكتبة أول وزيرة مصرية!

يقول أيمن الحكيم:

«أذكر جيدًا نظرة الأسى والغضب في عيون نادية لطفي وهي تقول لي يومها: «لا أعرف كيف تُفرِّط الدولة في تراث هؤلاء الرموز.. لا أريد أن أفتح جراح الماضي و أتحدث عن بيت أم كلثوم الذي راح منا ونحن نتفرج عليه.. لكن ما حدث في الفترة الأخيرة لا يقل وجعًا للقلب.. فما أعرفه أن أميرة عربية اشترت قصر فؤاد سراج الدين باشا بجاردن سيتي ودفعت فيه 23 مليون جنيه.. وهو عندي ليس مجرد مكان، بل قطعة غالية من تاريخ مصر، شهد أحداثًا ووقائع كانت تُلزمنا كدولة أن نحافظ عليه بأي ثمن.. وما أعرفه أن مكتبة العزيز الراحل ثروت عكاشة ضاعت، بعد أن باع أولاده بيته في المعادي.. وتوشك مكتبة صديقي المثقف الكبير أنور عبدالملك أن تضيع بما فيها من كنوز، فهي مقفلة ومهملة في شقته بمصر الجديدة، بحكم وجود ورثته في سويسرا.. ويمكنني أن أعدد لك نماذج كثيرة من الإهمال في حق رموزنا الوطنية.. والقائمة مرشحة كل يوم للزيادة.. وذاكرتنا الوطنية أصبحت فعلًا في خطر ومهددة بالضياع» (212).

إذا كان الزمن الذي انصرمَ فادحًا على الذّاكرة، فإن كتاب أيمن الحكيم يساعد على حفظ الذاكرة الجمعية ويعيد الاعتبار إلى عدد من صاحبات العصمة في زمن النسيان.

الاستنارة: رسائل الأخوين أمين

هذا كتاب نادر واستثنائي، فمن حسن حظنا أن الأخوين حسين (1932-2014) وجلال أحمد أمين (1935- 2018) احتفظا بخطاباتهما المتبادلة، وهذا النوع من الكتب التي تنشر خطابات الراحلين أمرٌ جديد في لغتنا العربية، وقد سبق منذ أعوام قليلة فقط نشر خطابات متبادلة بين الصديقين المخرج السينمائي محمد خان (1942- 2016) وصديقه مدير التصوير السينمائي سعيد شيمي.

وإذا كان التاريخ يتسع ليشمل غير التاريخ السياسي الذي يتحدث عادة عن الملوك والرؤساء وتغييرات الحكم ومنازعات الدول والمعارك، التاريخ الاجتماعي والتاريخ الاقتصادي والتاريخ الثقافي، فمما لا شك فيه أن مثل هذه المراسلات بين حسين وجلال أمين تشكل دليلًا ووثيقة على التاريخ الاجتماعي والثقافي لفترات كتابة هذه الرسائل.

يحتوي هذا الجزء الممتع الممتد في 337 صفحة، على خطابات تم تبادلها بين الأخوين خلال فترة عشرة أعوام، من 1950 إلى 1960، وقد مثلت تلك الحقبة فترة بالغة الأهمية لكلا الأخوين، حيث توزعت محال إقامتهما بين مصر وإنجلترا وكندا، فانفتحا على عالم واسع حافل بالثقافات والحضارات المختلفة، وأفادا منه في تكوين شخصيتهما تكوينًا ثقافيًا فريدًا بعدما شهدت الفترة السابقة وضع الأساس الثقافي لهما بمصر.

وهذا الكتاب إطلالة نادرة على شابين تطور فكرهما ليصبحا فيما بعد قامتين كبيرتين ومن العقول المفكرة التي تعتز بها مصر.

يحتاج هذا الكتاب وسيستمتع به أكثر من سبق له التعرف إلى الأخوين من خلال السيرة الذاتية التي كتبها حسين ونشأته في بيت أحمد أمين وذلك في كتابه الشائق «في بيت أحمد أمين»، أما جلال الشقيق الآخر فقد كتب سيرته الذاتية في ثلاث كتب صدرت تباعاً بعناوين «ماذا علمتني الحياة»

(2007)، و«رحيق العمر» (2010) وأخيرًا «مكتوب على الجبين» (2015). من خلال قراءة الرسائل المتبادلة تشعر بقوة الترابط الأسري الذي جمع بين أبناء أحمد أمين والحُب الذي ألف بين قلوبهم، كما تستوقفك لغة الخطاب الراقية وبدا من خلال الرسائل الاهتمامات الثقافية والفكرية والسياسية. وواضح أن خدمة البريد كانت غاية في الانتظام وقتها، حيث وضح ذلك من تواريخ الخطابات بحيث كان الخطاب المرسل من القاهرة إلى لندن أو العكس لا يستغرق أكثر من ثلاثة إلى أربعة أيام!

حرص كلٌ من حسين وجلال أمين على أن تكون فترات الإقامة في أوروبا غير مقصورة على نيل الشهادة، وإنما باعتبارها فرصة سانحة للتلاحم مع ثقافة وحضارة مختلفة.

وسبق حسين شقيقه جلال إلى لندن، ليعايش تجربة مميزة من خلال عمله بهيئة الإذاعة البريطانية، ورغم بعد المسافات فإن جلال وأسرته، حرصا على متابعة حسين ومراسلته، للاطمئنان من ناحية، وشغفا في معرفة كواليس التجربة من ناحية أخرى، وعبَّرت عن ذلك بعض الخطابات، التي نُشِرت في كتاب «أخي العزيز: مراسلات حسين وجلال أمين» (الكرمة، 2021)، والتي جمعها كمال صلاح أمين (ابن شقيقهما).

*وجاء الخطاب الأول من جلال كالتالي:

(الأربعاء 8 ديسمبر 1954)

عزيزي حسين..

تحياتي إليك وأرجو أن تكون سعيدًا في حياتك الجديدة، سمعنا صوتك كثيرًا جدًا ولا شك أنك هايل جدًا في إلقائك، أحسن من بعض المذيعين القدامى ولا يستطيع أحد أن يقول إن هذا المذيع جديد أو بيتمرن. ولاحظنا أنك تقلد مذيعي لندن في بعض الأشياء: في مطِّ الكلمات وتعطيش الجيم.. أحوالنا على ما يرام وسمعناك أمس تقرأ نشرة الأخبار بحماس وأحمد

(شقيقهما) التحق بكلية التجارة(!) ولا ندري ما هو السبب، على العموم في اليوم التالي كلّمته بنت في التليفون تطلب كشكولها! ماما صحتها جيدة..

ويكمل جلال الخطاب على لسان الأم، والتي قالت: «خلي بالك من نفسك ومن البرد، وأنا بدعي ليل ونهار لك وينجحك يا حسين لأنك راجل عظيم أحوالنا بخير ولا ينقصنا إلا وجودك معنا لا تخف على أوضتك ولا شمعدانك لما ترجع بالسلامة وسلامي إلى الدكتور (زوج شقيقته) وفاطمة (شقيقته) ونوسة هانم ومنى».

*وجاء رد حسين في 17 ديسمبر 1954

عزيزي جلال..

شكرًا لخطابك وشكرًا لوالدتي على خطابها ثم تهانيَّ لحافظ بخطوبته والواقع أنه لا أحد يحتاج للزواج الآن قدر احتياجي أنا إليه، بعد انتقالي من منزل فاطمة إلى مسكن أعيش فيه كالراهب لا أرى أحدًا ولا يراني أحد حتى ولا حتى صاحبة المنزل. وأنا أعد إفطاري وأحيانًا عشائي بنفسي وأستغرق فيهما وفي غسيل الأطباق والشرابات وتسوية السرير كل وقت الفراغ وأقول في بعض الأحيان في نفسي يا سلام لو كان هناك شخص يحضر لي الفطار بينما أنا أكون قد حلقت ذقني..

وعرض حسين جدول عمله بعد إجازة أعياد رأس السنة، والذي كان من بينه:

الجمعة 24 ديسمبر: نشرة الأخبار فأقرأ الموجز الساعة ٥ ثم أقرأ النشرة الساعة 6 ثم الموجز الساعة 6:55 ثم النشرة الساعة 8:15

الاثنين 27: أقرأ رسائل إلى العالم العربي الساعة ٥:٠٥ مساء.

ولم يخل خطاب حسين من المواقف الطريفة، فيقول: «والجميل فعلًا إن الإذاعة تعطي لكل مذيع بها راديو مجانًا في بيته، وقد أعطوني اليوم راديو

جميل جدًا وركّبوه في حجرتي وركّبوا الإيريال على حسابهم. بينما كنت فعلًا على وشك شراء راديو».

في إحدى رسائله المتبادلة مع أفراد عائلته، يحكي حسين أمين تفاصيل لقائه خلال عمله في هيئة الإذاعة البريطانية في لندن، مع الفنانة التشكيلية جاذبية سري والكاتبة أمينة السعيد، لكنه يقول:

«فوجئت بحقيقة مُرّة. عندما كنت أعمل حديثًا مع أمينة السعيد وسألتها عن درية شفيق ردت باللعن والسب في درية شفيق. وعندما سألت جاذبية سري عن إنجي أفلاطون ردّت بالهجوم والطعن. قلتُ في نفسي: سبحان الله! ألا يمكن أن يوجد زعيمان لحركة أو فن دون أن يحمل كلاهما الحقد للآخر» (ص 52).

الرسائل جزء من التاريخ، يتكامل مع الأقوال والشهادات والسياسات والمو اقف، لتكتمل رؤيتنا للأفراد والأحداث على مر العصور.

«ظلام مرئي».. مذكرات الجنون

يبدو الاكتئاب زائرًا ثقيل الظل، يدعو نفسه إلى صدر فريسته، ويستولي على تفكيره بالأوهام والهواجس.

في كتابه «ظلام مرئي: مذكرات الجنون»، يفتح الكاتب الأميركي البارز وليام ستايرون صندوق باندورا، ويحاول تشريح الاكتئاب بقلم يلتهم الكثير من اللّغة والوقائع، حتى يستقر المعنى في نفوس القراء، وخاصة مرضى الاكتئاب منهم، الذين تضيق صدورهم بهذه المعاناة النفسية والذهنية، حتى تتحوّل أقدامهم إلى قطارات سريعة تعجّ بمسافرين لا يحملون تذاكر سفر ولا يتذكّرون عناوينهم.

الكتاب المذكور هو نصٌ يصلح للترجمة ابتداءً؛ فهو يملك من التبصر والقدرة التفسيرية ما يجعله مناسبًا لفهم وتحليل حالات وتحولات كثيرة يعيشها الإنسان المعاصر، وسط ضغوط نفسية وفكرية واجتماعية متشابكة.

نُشِر الكتاب للمرة الأولى في عام 1989 على هيئة ندوة حول اضطرابات المزاج، قدّمها وليام ستايرون في بالتيمور برعاية قسم الطب النفسي بكلية الطب في جامعة جون هوبكنز، ثم توسعت إلى مقالة مطولة نشرها تحت هذا العنوان. يُقدِّم الكاتب تجربته الشخصية ورؤيته حول الاكتئاب والميول الانتحارية وما يطلق عليه اسم «الملانخوليا»، ويربط بين تجربته وتجربة كتاب آخرين عرفهم من ضمنهم الكاتب الفرنسي ألبير كامو.

في الكتاب تقصٍّ للمعانى الحيوية الإنسانية وتناسلاتها، فالكاتب يحفر في المعاني والمشاعر والأحداث حفْرًا رأسيًّا، وتأويلها بطريقة مختلفة، واستنطاقها وتقليبها على جوانبها كافة، ينحتها ويشكلها من وجهات نظر متباينة. لسنا في هذا الكتاب بصدد نَصٍّ يحشد الأحداث؛ بل بصدد عمل

تُكتنز بداخله مشاعر عميقة لكنها غير محددة، ومعانٍ وتفصيلات بالغة الثراء.

هناك دائمًا خيط رفيع يربط بين الاكتئاب والانتحار.

يقول ستايرون:

«كان أمرًا طبيعيًا للغاية أن يسارع هؤلاء المقربون من ضحايا الانتحار مرة تلو مرة وبطريقة محمومة إلى إنكار الحقيقة. وهم ربما لا يجدون مناصًا من الإحساس بالتورط والشعور بالذنب على المستوى الشخصي، وهو أمر ينبع من فكرة أن هذا الشخص أو ذاك ربما كان بمقدوره الحيلولة من دون وقوع الانتحار لو أنه قد اتخذ بعض الاحتياطات وتصرف بطريقة مغايرة. وعلى الرغم من ذلك، فإن الضحية - سواء كان قد قتل نفسه بالفعل أو حاول ذلك أو أطلق بعض التهديدات وحسب- غالباً ما يتم إظهاره ظلماً باعتباره مقترفًا لإثم، وذلك عبر حالة الإنكار التي يتبناها الآخرون» (ص 45).

ساهمت مذكرات وليام ستايرون في ذلك الوقت بنشر التوعية حول مرض الاكتئاب. تُرجمت المذكرات إلى اللغة العربية عبر المترجم أنور الشامي، ونُشرت في القاهرة (دار الكرمة، 2019).

نال الكتاب ذو الحجم الصغير (118 صفحة في الترجمة العربية) تقديرًا على نطاق واسع، حتى أن صحيفة «شيكاغو صن- تايمز» قالت في وصفه إنه «تقشعر له الأبدان، لكنه مفعم بالأمل... منير... ساحر»، في حين قالت «نيويورك تايمز» عن الكتاب إنه «آسر... مروع... صورة حية لاضطراب منهك... يوفر العزاء لتجربة مشتركة».

وإذا كان الكتاب تشريحًا لحالة شخصية بحتة عانى منها ستايرون، وصولًا إلى مرحلة التعافي، كأنها وثيقة اعتراف كتبها لكل الأجيال، فإن الكاتب يثير سؤالاً جوهريًا وهو: هل تستحق الحياة أن تُعاش؟ إنه صراع ضد إرادة الحياة ولأجلها، وهو يجيب على هذا السؤال عبر فصول مؤلمة وقاتمة، وأخرى تتوهّج ببصيص خافت.

يشير الكاتب إلى أن «الاكتئاب هو اضطراب في المزاج يصاحبه ألم بالغ الغموض وشديد المراوغة في طريقة ظهوره للذات ويكاد يستعصي على الوصف. بالتالي فإنه يظل مستغلقًا تقريبًا على فهم أولئك الذين لم يختبروه في أقسى أشكاله». (ص 16).

تحلّى ستايرون بالكرم والشجاعة الكافيين لكي يمنح صوتًا لفئة بلا صوت، وأسقط عن المريض قشرة العار التي تحجب طريق التعافي.

«كنت أشعر داخل ذهني بإحساس يشبه الألم الحقيقي ولكنه يختلف عنه على نحو يتعذر وصفه... وأنا هنا لا أستخدم تعبير (يتعذر وصفه) اعتباطًا لأنه لو كان ألمًا يمكن وصفه لكان معظم هؤلاء الذين لا حصر لهم ممن تعرضوا لهذا الكرب القديم قد استطاعوا أن يصوروا بثقة لأصدقائهم وأحبائهم وبل حتى لأطبائهم بعض الجوانب الحقيقية لعذاباتهم. وربما استطاعوا أن يستخلصوا فهمًا مفتقدًا بشكل عام لا يعزى انعدام الفهم هذا إلى انعدام التعاطف في العادة، لكن إلى عجز الأصحاء أساسًا عن تخيل معاناة يجهلونها تمامًا في حياتهم اليومية» (ص 27).

وإذ يستعين المؤلف بذاكرته ليسردها قصًّا، فإنه يستقصي كينونته وذاته التي لن تُعرف إلا بالتضادّ والاختلاف مع الآخرين، مستخدمًا مجازات وتوريات تكمن في لغته، التي تناسبه كصوت منفرد، قادم من حوافّ الهامش.

تجربة الكاتب تعود للعام 1985، ففي صيف العام المذكور أحس الروائي الأميركي الشهير وليام ستايرون بالشلل، من جراء مشاعر السخط، والاستياء، واللا مبالاة، واليأس، وفقدان القدرة على الكلام والمشي، التي تملَّكته حينما سقط في قبضة اكتئاب متقدم، ابتلع حياته وتركه على حافة الانتحار.

في هذه المذكرات المبهرة، يصف الروائي الكبير هبوطه المدمِّر في الكآبة، فيأخذنا في رحلة غير مسبوقة إلى عالم الجنون، مليئة بتأملات كاشفة لمرضٍ

يصيب الملايين، لكن ما زال يُساء فهمه على نطاق واسع. هذا النص المؤثر والشجاع، هو صورة حميمة لعذاب «ستايرون» في محنته وفي سبيله إلى التعافي.

يقول ستايرون إنه اقتبس عنوان كتابه، ظلام مرئي Darkness Visible، من إحدى قصائد الشاعر الإنجليزي جون ميلتون John Milton، حيث أنه وصف الجحيم في قصيدته «فردوس ضائع» Paradise Lost، على أنها «ليس فيها ضوء، ولكن ظلام مرئي».

بهذا الشكل، يصف ستايرون غياهب الإحباط التي يصل إليها مريض الاكتئاب. من خلال عدة قصصٍ واقعية، يبدأ ستايرون بتوضيحه فترة بداية مرضه، ظنًّا منه أن السبب هو تعاطيه عقاقير منوّمة معينة خلال فترة إقلاعه عن شرب الكحول. يقوم بعدها بوصف الأيام التي استوعب فيها أنه ينزلق في حالة ذهنية مشوشة فريدةٍ من نوعها.

نقطة الانطلاق في الكتابة هي زيارة ستايرون لباريس، حيث كان مقررًا استلامه جائزة تشينو ديل دوكا Cino Del Duca تكريمًا لآخر أعماله الأدبية. كان ستايرون يرى أنها فرصةٌ ذهبيةٌ للتخلص من الحزن والإحباط غير المفسّرين اللذين كان يمرّ بهما، ولكن ما إن وصل إلى باريس، حتى دخل في دوامة من انعدام النوم، والشعور بعدم الراحة، وآلام جسدية ونفسية تعتريه، بالرغم من أنه في رحلة إجازة، يفترض خلالها أن يستلم جائزة ترفع من معنوياته وتقديره لنفسه.

«استيقظت وقت الضحى... كانت حالتي المعنوية جيدة. ولكن هذه البهجة الهشة لم تكن سوى مظهر زائف معتاد، ولم تكن تعني عندي شيئًا ذا بال لأني كنت واثقًا أن مشاعر التعاسة سوف تدهمني قبل حلول المساء» (ص 17).

في ظلّ تضارب عاطفي، يشرح الكاتب أن اكتئابه كان قد بدأ فعلًا بالتحوّر إلى أسوأ أشكاله في وقتٍ كان يجب أن يكون أسعد ما يكون عليه

الإنسان. ولأن أحد أعراض الاكتئاب هو جلد الذات المستمر، وانعدام شعور الإنسان بقيمته المعنوية، فإن ستايرون كان في أسوأ أحواله عندما كان مضطرًا لمجاملة العامة، وتصنّع مشاعر الامتنان والفرح والتقدير عندما لم يكن يشعر بأيّ منها.

لم يكن مقدّمو الجائزة، ولا عائلته ولا وكيله ليتفهّموا حجم السوداوية التي تحيط بمريض الاكتئاب، والتي تضع أمام عينيه زجاجاً قاتماً، يجعل كل شيء يبدو باهتاً من وجهة نظره. اضطرّ ستايرون للاعتذار عن مأدبة العشاء التي كانت تقام على شرف الفائز بعد حفل التكريم، بسبب التشوش الذهني الذي كان يعاني منه، ونسيانه تماماً هذا الحدث المهم.

كذلك لأن رأس مال الكاتب هو فنّه، فإن الفنانين وأصحاب الميول الإبداعية يدفعون ثمناً باهظاً لاكتئابهم، حيث إنّ الاكتئاب يسلب الشغف من الإنسان الحالم، ويجعله غير قادر على تخيّل عوالم أخرى، أو إضافة أي لون آخر للوجود الذي يراه أمامه.

هكذا وصف ستايرون في كتاب «ظلام مرئي» معاناته مع القراءة والكتابة في ظل الاكتئاب الذي اجتاح حياته لسنواتٍ عديدة، حيث أنّه وصف فترات الاستراحة من الضباب الذهني بأنها سمحت له «بترف التركيز». هذا الفراغ الذي كان يمكن للإنسان ملؤه بأي انشغال مفيد، هو فراغ أكبر حجماً لدى مريض الاكتئاب، لأنه يجد نفسه مكبّلًا غير قادر على التركيز في مهمة محددة، أو الاستمتاع بأي من الهوايات أو الأشغال التي كان يجد فيها المتعة سابقاً.

نطالع في الكتاب:

«إن حالات الاكتئاب الشديدة لا تختفي بين عشية وضحاها، وهذا كله يؤكد حقيقة جوهرية وإن كانت صعبة والتي أرى أني بحاجة إلى إيضاحها في بداية سيرتي هذه وهي أن مرض الاكتئاب لا يزال لغزًا كبيرًا، وقد كان في بوحه بأسراره للعلم أكثر استعصاءً من الأمراض الخطيرة الأخرى التي تحدق بنا» (ص 20).

يضيف ستايرون في عدة مو اقف أفكارًا و أقوالًا لأدباء معروفين كانوا يعيشون صراعاً مع هذا المرض، ويقدّم أمثلةً للعديد من الأدباء والفنانين الذين عاشوا أو رحلوا ضحيّةً للحزن المرضيّ الذي يجتاح حياتهم ويعطّل كيانهم بأكمله.

ومن الواضح أيضاً أن أحد أسباب تكرار هذه الظاهرة بين الأدباء والفنانين هي كون الفنّ تعبيرًا عن أعمق مشاعر الإنسان، و أكثرها عصياناً للقواعد اللغوية والبشرية، فيشعر العقل المبدع برغبةٍ في الخروج عن المألوف لتوضيح شعور يبدو خارقاً وغير اعتياديّ. ولربما كان هذا أحد أسباب تأثر ستايرون بكتّاب عدميين مثل ألبير وغيره ممن دمجوا فنّ الرو اية بالمونولوج الذي يمثل صراع البطل مع نفسه أكثر من أي شخصيةٍ أخرى.

عاصر ستايرون أحد أسوأ الفترات في معرفة وعلاج الاكتئاب بشكلٍ خاص، والأمراض النفسية بشكل عام، حيث كان العلاج في تلك الفترة يعتمد على أدوية ذات فعالية غير معروفة، وأعراض جانبية شائعة ومرهقة، تجعل المريض ينفر من الالتزام بعلاجه، وتضعه موضع تبديل معاناةٍ بأخرى. علاوةً على ذلك، فإن ستايرون قد خضع لتجارب علاجية لا متناهية، جرّب خلالها عدة أنواعٍ من العقاقير لعلاج القلق والاكتئاب والأرق، وهي جميعها أعراض من المعروف أنها تصاحب الاكتئاب في متلازمةٍ بشعة.

يلفت الانتباه استعراض ستايرون للعقاقير المختلفة التي تناولها وفاعليتها و آثارها الجانبية -علمًا بأن أغلبها أصبح من التاريخ- تجعلك تدرك حجم التطور الذي حدث في مجال الطب النفسي على مدار العقود الماضية، ورغم هذا فإن محدوديته ما زالت في كثير من الأوقات تخبرنا أن أمامنا الكثير.

يرى ستايرون أن «الاكتئاب مرض شديد التعقيد في أسبابه وأعراضه وعلاجه، ويتعذَّر معه الخروج بخلاصات قاطعة استنادًا إلى تجربة فرد واحد» (ص 50).

على الرّغم من الوصف المفصّل الذي يقوم به ستايرون خلال مطلع كتابه، فإنه يعترف أنه وحتى أولى زياراته لدى الطبيب النفسي، كان محتفظًا «بنظرةٍ وردية ومتفائلة»، وأنه كان يتوقع شفاءً عاجلًا ومرورًا سريعًا لهذه الأزمة.. ولكن هذا النمط شائع جدًا لدى كل من يعانون من الأمراض النفسية، حيث أنه يواجه خوفه من تضخّم المعاناة وتفاقم المشكلة في داخله، عن طريق العيش في حالة إنكار لفترة قد تطول أو تقصر.

«فعادة الاكتئاب هي العودة بعد الشفاء لكن معظم الضحايا يتحمَّلون هذه الانتكاسات، وغالبًا ما يتأقلمون معها بشكل أفضل لأن تجربتهم السابقة قد هيَّأتهم نفسيًا لمواجهة هذا الغول. ومن المهم لأولئك الذين يتعرَّضون للانتكاسة، ربما للمرة الأولى، أن يعرفوا، أو بالأحرى يقتنعوا، بأن المرض سوف يأخذ مجراه وأنهم سوف يتعافَون في نهاية المطاف. وهذه قطعًا مهمة صعبة، فحينما تكون في بر الأمان وتطلب من شخصٍ آخر يغرق أن «يبتهج» فإن طلبك هذا يرقى إلى مستوى الإهانة، بيد أنه قد تبيَّن مرة تلو مرة أن التشجيع إذا كان مثابَرًا عليه، والدعم إذا كان مخلصًا بالقدر نفسه، فإن إنقاذ الشخص الذي يتهدده الخطر يصبح ممكنًا في الغالب» (ص 107-108).

إلا أن ستايرون سرعان ما خرج من دائرة الإنكار إلى دائرة التقبل والعلاج، حيث سارع لأخذ عدّة آراء لدى عدّة أطبّاء مختصين، وقَبِل أن يكون موضع اختبار وتجربة لعدة علاجات وفقًا لعدة مدارس. يصف ستايرون في منتصف كتابه المشاعر المتقلبة التي تصاحب كثرة التجارب، وأمل الغريق الذي يتعلق بقشّة عند كلّ تجربة، ولكنّ الأمور لم تكن تبدأ بالتحسّن حتى تعود لما كانت عليه.

في نقطةٍ ما، يشرح ستايرون في كتاب «ظلام مرئي» تفاصيل وقوفه على حافّة الجرف المألوف لدى جميع مرضى الاكتئاب، فقد وصلت به المراحل المتقدمة -التي بدت وكأنها الأخيرة- إلى انعدام أي رؤية للمستقبل، أو أي متعة في الحاضر. بل وإن القدرة على تكوين الذكريات تصبح ضئيلة جدًا لدى مرضى الاكتئاب، بحيث يعيشون كل يوم بمفرده، منفصلًا عن سابقه وتاليه.

يسهب المؤلف في شرح اللحظة التي كان فيها على وشك إنهاء حياته، ويتحدث عن الأفكار البشعة التي كانت تراوده مرارًا وتكرارًا، فتحوّل كل أداةٍ في منزله إلى طريقة محتملة للموت.

ربما كان أحد أسباب وصول ستايرون إلى هذه المرحلة هي خلوّ علاجه من أي وجودٍ حقيقي للدعم النفسي الممنهج. فلأن الشخص المكتئب غالبًا ما يبدأ دماغه بخداعه، فإنه بحاجة ماسة إلى شخص متخصص يعرف تمامًا طبيعة هذا المرض، وكيف يجذب مريضه إلى أرض الو اقع مرة أخرى. ويبدو أن هذا ما كان يفتقده ستايرون في طبيبه النفسي؛ إذ لم يجد في كلامه أي نوع من المواساة، وكان كلامه خاليًا من المعنى أو الأثر في نفس مريضه.

إضافةً إلى كل ما سبق، فإن ستايرون يصف مرحلةً يشعر فيها بالرغبة في الانسحاب من العلاج، وأخذ الطريق المختصر نحو الهاوية؛ إذ إن الاكتئاب يجعل في نفس صاحبه ثقبًا أسود، يمتص كل ما بداخل الإنسان من طاقة، فيجعله غير قادر على القيام بأبسط المهام. لذلك يصل ستايرون إلى مرحلة لا يرى فيها أملًا في العلاج، ويتباطأ تقدمه نحو أي اتجاه.

«أصبح للموت الآن حضور يومي في حياتي، وأصبح يهبّ نحوي محمّلًا بدفقات هواء باردة. لم أكن أتصور على وجه الدقة كيف ستكون نهايتي. وباختصار، كنت لا أزال أبقي فكرة الانتحار بعيدًا. ولكن كان واضحًا أن

الانتحار قد بات قاب قوسين أو أدنى بالنسبة إليّ، و أنني عمّا قريب سوف ألتقيه وجهاً لوجه» (ص 70).

كانت أولى خطواته تجاه هذا المسار هو التخلص من المفكرة التي يدوّن فيها أفكاره المبعثرة، حيث يستعيد الكاتب تفاصيل هذا المشهد بدقّة بالغة، تُشعرك كأنك على وشك أن تسمع دقّات قلبه العنيفة. أعاد بعدها كتابة وصيته، وحاول كتابة رسالةٍ وداعية لأيّ من أحفاده القادمين، واستعدّ تماماً للرحيل، دون أن يُشعر أحدًا ممن حوله بذلك.

وفي الساعات الأخيرة التي حددها لإنهاء كل شيء، سمع ستايرون صوتاً من التلفاز، فجّر ذكريات ومشاعر لم يكن يجد أي أثر لها منذ وقت طويل. قد يقول البعض إنه التدخل الإلهي، وقد يقول آخرون إنها ردة فعل الجسد الذي وجد نفسه على حافة الهاوية، فيصرخ صرخة استغاثة أخيرة لينجو. في صبيحة اليوم التالي، أيقظ ستايرون زوجته، وحزم أمتعته ليتم إدخاله إلى المستشفى.

نلمس في الكتاب سيرة رجل يعيش تجارب متنوعة وخيارات جامحة لا يخجل من سردها. وهو بذلك قد يشبه أيًا منا في بعض هذه التجارب. فهي تمسنا في العمق، ببلاغة السرد واللغة التي اشتهر بها وجعلته من ألمع أدباء الولايات المتحدة المعاصرين. ليس فقط في أصالة أدب السيرة الذي كان غزيرًا في تناوله في كتب عدة، بل لتعدد مهاراته ومواهبه.

يُذكر أن وليام ستايرون (1925-2006) روائي وكاتب مقالات أميركي، نال العديد من الجوائز عن كتبه، مثل جائزة «بولتزر»، وجائزة الكتاب الأميركيين. اشتهرت رواياته بإثارة الجدل، من أهمها: «أرقد في الظلام» التي نشرها وهو في السادسة والعشرين من عمره، و«اعترافات نات تيرنر»، و«خيار صوفي» التي مُنعت في عدة دول، و أيضًا في بعض المدارس الأميركية، وتحوَّلت إلى فيلم سينمائي ناجح من إخراج «ألان باكولا»، فازت عنه «ميريل ستريب» بجائزة أوسكار أفضل ممثلة، و«ظلام مرئي» الذي يُعد سيرته الذاتية عن إصابته بالاكتئاب.

ثالثًا: مباحث ثقافية

البيروقراطية التي تقتلنا!

لعميد الأدب العربي د.طه حسين ابنٌ و ابنة من زوجته الفرنسية سوزان بريسو: «أمينة\مارغريت» وهي الكبرى مواليد 1920، وتوفيت 1988، و«مؤنس\كلود» وهو الأصغر مواليد 1921 وتوفي عام 2004.

كان طه حسين يتكلم في بيته مع سوزان باللغة الفرنسية وكان قد اتفق معها على ذلك، كما اتفقا على أن يكون للأولاد اسم عربي وآخر فرنسي، وعلى ذلك نستطيع أن نقول إن لغة الأم للبنت والولد هي الفرنسية، ولكن الاثنين التحقا بمدارس الليسيه فدرسا العربية بالطبع، وكان لهما أصدقاء وصديقات من أقرانهما، ولم يكن لديهما أي مشكلة في التعبير باللهجة العامية أو اللغة العربية الفصحى على رغم إتقانهما الفرنسية وميلهما إليها، ولكن طه حسين مع ذلك حرص على استقدام مدرس لغة عربية لمؤنس ليتأكد من إتقانه لها.

ثم حصلت أمينة على الليسانس من فرنسا وعادت لتعمل في مصر وتتزوج د.محمد حسن الزيات، تلميذ طه حسين وحصل على الماجستير تحت إشر افه، وأصبح سفيرًا لمصر في الويات المتحدة وأصبح وزيرًا للخارجية، و أنجبا -أمينة ومحمد- ولد «حسن» وبنتين «سوسن ومنى». وتقول سوسن: عندما حانت دراستنا الجامعية، طلب طه حسين من الزيات أن يدرسوا في مصر ليتقنوا العربية طالما أتقنوا الإنجليزية في الولايات المتحدة، وليس معلوماً من أبناء هؤلاء الأحفاد إلا «د.مها أبوالمعاطي عون» ابنة منى الزيات، وهي تجيد العربية كتابة وقراءة، وهي حفيدة بحق لطه حسين، تتحدَّث عنه وتتبرع بأصول وثائقه لمكتبة الإسكندرية ولها ابن صغير أسمته «طه».

أما مؤنس فقد حصل على الليسانس في اللغة الفرنسية من كلية الآداب بالجامعة المصرية، ثم نال درجة الدكتوراه من فرنسا، في موضوع «أثر الآداب الإسلامية في الأدب الفرنسي»، ما يؤكد إتقانه العربية. عاد مؤنس

ليعمل مدرساً فأستاذًا في قسم اللغة الفرنسية بآداب القاهرة، وكان على علاقة ودية بتلاميذه ومنهم د.أمينة رشيد. ينقل د.كمال مغيث عن د.عبدالمنعم تليمة قوله: «إن لعنة العظماء التي تطارد أبناءهم قد أصابت مؤنس طه حسين، فعلى الرغم من أنه أستاذ قدير وسمعت منه محاضرات باهرة في المسرح واللغة اللاتينية والموسيقى الكلاسيك «فإن شمس طه حسين قد كسفت شمسه».

امتلك مؤنس موهبة أدبية واضحة، فقد نشر ديوان شعره الأول «شاحباً كان الظل» وهو في السادسة عشرة من عمره. ونقل بعض أعمال والده إلى الفرنسية، ومنها كتابه: «أديب»، الذي اشترك في ترجمته مع أخته أمينة. ترجم مؤنس أيضاً بأسلوب عربي رفيع بعض أهم مسرحيات وليام شكسبير: «هاملت» و«روميو وجولييت» و«حلم ليلة صيف» و«الليلة الثانية عشرة»[24].

وفي منتصف الخمسينيات تزوج حفيدة أمير الشعراء أحمد شوقي: «ليلى العلايلي» وهي شقيقة إقبال العلايلي زوجة الشاعر السوريالي المصري الفرنسي جورج حنين، الذي كان صديقًا ومشاركا لمؤسس السوريالية أندريه بروتون.

أنجب مؤنس ابنة وحيدة هي أمينة، وفي عام 1961 اضطر مؤنس لترك التدريس بالكلية وترك البلاد كلها والسفر إلى باريس ليعمل لدى منظمة اليونسكو، وقيل في أسباب هذا التغيير إن هناك مشكلات صادفته بالعمل وضغائن بعض الزملاء، كما كان للقيود التي فرضتها ثورة يوليو أثر أيضاً كما لم يعد المجتمع الفرانكفوني الذي تربي فيه مؤنس -قبل الثورة- كما هو. وضع مؤنس طه حسين مذكّرات له في أربعة اجزاء، لكنها للأسف، لم تُنشَر بعد.

[24] د.ياسر ثابت، سقف العالم، دار زين، القاهرة، 2022.

نأتي إلى الكاتبة والروائية الجزائرية آسيا جبّار (1936-2015)، التي كان والدها مُدرّسًا، يستخدم العربية في عمله، كما أنّ العربية كانت لغتها في البيت، كما تخبرنا في روايتها الأخيرة «بوابّة الذّكريات»، وقد حفظت القرآن في صغرها، من دون أن نغفل أنّها ترجمت -لاحقًا- بعض أعمال نوال السّعداوي من العربية، فلماذا لم تكتب بالعربية إذن وفضّلت الفرنسية؟

عقب الاستقلال، حصل معها ما حصل مع مالك حداد، أحسّت أن «الفرنسية منفى»، وتوقّفت عن النّشر عشر سنوات. اتّجهت إلى السّينما، كتبت سيناريو فيلم «زردة» بالعربية وأظهرت شغفها بالشّعر الشّعبي، ثم كتبت سيناريوهات أخرى بالعربيّة أيضًا. «السّينما هي لغتي العربية»، كما قالت مرّة. لكن التّليفزيون رفض تمويل أفلامها الأخرى. خمسة سيناريوهات كتبتها ورفضوها -بحسب وسيلة تمزالي في كتابها الأخير- مما اضطرها إلى نقلها بالفرنسية. مثلًا مجموعة: «نساء الجزائر في مخدعهن»، هو سيناريو قبل أن يكون مجموعة قصصية. ثم أعمال أخرى تلتها كانت مشروعات سينما. بعد المنع، تحوّلت إلى كتب بالفرنسية.

هكذا بسبب بيروقراطية صغار الموظّفين نخسر أعمالًا أدبيّة وفنيّة مهمّة.

واقع النقد.. مستقبل الأدب

«إن الناقد الذي خاض تجربة الإبداع وقيوده يتاح له أن يعرف من أسرار«ورشة الكتابة» ما لا يدركه الناقد إلا حدسًا في أحسن الأحوال»[25]

يشكل الأدب البُعد الإنساني المنير في الوجود، ويحمل في جوهره خصائص النوع في النبوغ، والتمرد، والتحرر. وهو منذورٌ في أساسه لمساعدة الكائنات على تجاوز مكائد الو اقع التي لا تُحصى، وأوهامه، خاصة إذا كانت تتستر وراء مناهج مغرضة ذات مظهر حداثي زائف. إنه ضمير الإنسانية الحي، وهو الذي يفضح أشكال الهيمنة التي تواجهنا كافة، وعلى رأسها الفكر المتخلف[26].

ببساطة، الأدب ما هو إلا مرآة للمجتمع وتعبير عن الو اقع الذي نعيشه بأسلوب جمالي جذاب. ومن هنا يمكننا استخلاص أول فائدة للأدب وهي زيادة فهمنا للو اقع الذي نعيشه ومعرفة مشكلاته وتطلعاته. وبوسع الأدب إلقاء الضوء على مكونات وشكل المجتمع في فترات من الفترات أو خلال حدثٍ كاشف. والاستفادة من الأدب لا تقتصر على الكتابات التي تحاكي الو اقع اليوم ولكن أيضًا يمكن الاستفادة من الأمم وأخبار السابقين.

إلا أن الو اقع الأدبي الراهن يعاني من حالة سيولة كبيرة، أدت إلى اختلاط الغث بالسمين، وهنا تأتي أهمية النقد. لنتفق -بدايةً- على أن النقد الخلاق لا يتطفل على الأدب، و إنما يكمله. إن «الناقد ليس مبدعًا عنينًا، ولا يعاني نضوبًا في موهبته. إنه يجيد قراءة الفن، ويجيد تذوقه وتقييمه وتقويمه»[27].

---

[25] شكري المبخوت، هل يسير النقد الأدبي العربي إلى حتفه؟، مجلة «فصول»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد 106، خريف 2021، ص 278.

[26] خليل النعيمي، الكاتب مسؤول أمام الكلمات، مجلة «فصول»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد 106، خريف 2021، ص 245.

[27] محمد جبريل، لماذا، إذن، يكتب النقاد؟ والمنصات الإلكترونية، مجلة «فصول»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد 106، خريف 2021، ص 307.

ونحسبُ أن الكتابات الإبداعية أكثر غزارة كميًا من أن يتم رصدها وتحليلها نقديًا، وهو أمرٌ طبيعي ومنطقي. إذا حاولنا وضع الجرس في أعناق الدوريات الثقافية، فإن محاولات ستواجه بالفشل أمام طوفان الكتابات الإبداعية، فضلًا عن «الشللية» التي صارت تجسيدًا للكثير من تلك الدوريات.

من هنا وجدنا كتابات نقدية قليلة تتسم بالرصانة والثراء، في مقابل كتابات كثيرة تتسم بروح المجاملة والمحاباة، نجدها منتشرة في الصحافة المطبوعة والمواقع الإلكترونية، وهي لا تزيد عن كونها تعريفًا بالعمل الإبداعي أو ترويجًا له.

يُعرِّف ميشيل فوكو النقد في نصه المعنون بـ«ما النقد؟» بأنه «الحركة التي من خلالها يمنح الموضوع نفسه الحق في مساءلة الحقيقة حول آثار سلطتها، والسلطة حول خطاباتها عن الحقيقة، النقد هو فن الانعتاق الطوعي للتحرر المدروس»[28].

أما رولان بارت فيرى أن «النقد قراءة عميقة، أو هو قراءة جانبية، وهو يكشف في العمل معقولًا معينًا، وإنه في هذا والحق يقال ليفكك تأويلًا ويشارك فيه»[29]، وبهذا يكون المشتغل بالنقد -وفق بارت- شارحًا ومرسلًا وعاملًا، فهو مرسل؛ إذ يقود مجددًا مادة مضى العهد بها، وعامل عندما يعيد توزيع عناصر العمل مجددًا وبشكل يكسبه نوعًا من الذكاء، أي نوعًا من المسافة[30].

النقد هنا هو في جوهره عملٌ مرتبط بإنتاج معرفة بالنص الأدبي، لا تنفصل عن طموح الناقد الساعي إلى إدراك احتمالات المعنى، التي يطوي

---

[28]Michel Faucoult, «Qu'est-ce que la critique? Critique et Aufklärung», publication Bulletin de la société française de philosophie, 84ème année, n°2, Avril-Juin 1990, pp. 35-63.

[29] رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة: منذر العياشي، منشورات مركز الإنماء الحضاري، القاهرة، 1994، ص 109.

[30]المرجع نفسه، ص 117.

عليها المقروء؛ ومن ثم اتجهت مسارات النقد نحو تحقيق هوية مزدوجة يشترك فيها القارئ والنص.

وإذا كان النقد الأكاديمي عملًا محكومًا بقيود وضوابط ومحاذير كثيرة يستلزمها الخطاب الأكاديمي، فإن قيمة الخطاب النقدي الأكاديمي تستمد من موقعه في تطور النظريات الأدبية والمناهج النقدية.

ولأننا كائنات ثقافية محكومة بالتحول التاريخي، فعلى الوعي النقدي أن يواكب حركة التاريخ مواكبة تندرج ضمن السياقات الاجتماعية في جذرها الثقافي الضارب في الأعماق[31].

إن تمثُل الناقد وعيًا جماليًا يؤكد أن النقد إبداع موازٍ؛ إبداع على إبداع، ينتجه الناقد حينما يقرأ نصًا إبداعيًا، ينتجه آخر لديه رؤية مغايرة للعالم. ساعتها يقدِّم الناقد رؤية أخرى موازية، جمالية، يكشف فيها عن جماليات النص الإبداعي، ورؤية ثقافية يكشف فيها الناقد عن رؤية الأديب للعالم الموازية لكيفية إنتاج الأديب للنص[32].

إلا أنه ينبغي القول إن امتلاك أدوات النقد لا يعني بالضرورة إجادة قراءة الأعمال الأدبية وتأويلها؛ إذ إن الأمر يتطلب بصيرة خاصة وذائقة رفيعة، وقدرة على فهم النص ولغته و أفكاره[33].

تحمل الكتابة النقدية تحيزات في الذائقة الإبداعية، فالناقد هو قارئ في المقام الأول، كما تحمل إغواءً ما لإظهار جماليات النصوص المقروءة.

ولعل وظيفة النقد الحقيقية هي مد الجسور بين المبدع والقارئ، فالغاية هي تناول الناقد نصًا ما بالتشريح والتحليل، وكشف عوالمه،

---

[31] قمير طالبي، مدخل إلى النقد الثقافي الاجتماعي، مجلة «عالم الفكر»، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 185، يناير- مارس 2022، ص 185.

[32] هويدا صالح، الانحياز لما هو جمالي ورؤيوي، مجلة «فصول»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد 106، خريف 2021، ص 329.

[33] محمد خرماش والمصطفى عمراني، فعل القراءة وإشكالية التواصل الأدبي، علم الكتب الحديث، إربد، 2020.

وغموضه، وغاياته، وتلميحاته، وإشاراته الضمنية للزمان والمكان والتاريخ، وللإحالات المسكوت عنها، أو التي قد يسهو عنها القارئ[34].

في تقديرنا أن الناقد يقع عليه عبء التعمق في فهم النصوص الأدبية، خصوصًا الروائية منها، وتقصي مدى متانة السبك السردي بكل مكوناته، ومدى التركيب في الشخصيات، والأبعاد الفاتنة في بعضها، والأسئلة الفلسفية التي تندسّ في أعطاف السرد، وما إلى هذا.

على الناقد أن ينتبه إلى التفاصيل التي يبني بها الروائي عالمه التخييلي المحكم، ويصوغ نظام شخصياته المتردد المتناقضة الحائرة الباحثة عن كيانها، فمثل هذه النصوص بأسئلتها واختلافها تُقدِّم مرايا لقارئها، يرى فيها ذاته بصورٍ مختلفة؛ فيرتدّ إلى نفسه يسائلها ويستكشف في أثناء ذلك أبعاد كينونته وإنسانيته[35].

لصوغ حالة نقدية فاعلة ومستقيمة فإن النقد الأدبي مطالبٌ بأن يثير شغف القارئ إلى عملٍ يراه أصيلًا أو يستحق القراءة. أن يكون مرشدًا في القراءة لكل من يبحث عن أعمال تستحق المطالعة؛ لأن الأدب بحاجة إلى من يرشحه ويزكيه للآخرين ويثمن الفكرة الجمالية أو الجمال داخل هذا النص الإبداعي أو ذاك.

وربما كان ضروريًا الإشارة إلى أن اقتصار النقد على التنظير واستعراض النظريات النقدية يُضعف من النقد نفسه؛ لأن واجب الناقد هو التطبيق على العمل الأدبي، فمهما بلغت النظرية من الانسجام والشمول، فإنها لن تكتسب مشروعيتها إلا من خلال إمساكها بالموضوع الذي تنظر إليه، ومهما بلغ المنهج من الصرامة والدقة فإنه لن يكتسب قيمته إلا من خلال تجربته على نصوصٍ معينة[36].

---

[34] لنا عبدالرحمن، النقد التأويلي وغواية المستقبل، مجلة «فصول»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد 106، خريف 2021، ص 304.

[35] شكري المبخوت، مصدر سابق، ص 279.

[36] علي حسين يوسف، إشكاليات الخطاب النقدي العربي المعاصر، دار الرواسم، بغداد، 2015.

«بهذا المعنى فإن انفتاح النظرية على أسئلة الجماليات يشير إلى نشوء علاقة جديدة متناغمة بين نظريات النقد وأسئلة القيمة. وإن قُيّض لهذا التيار أن يتطور، فإنه سيثمر خلال السنوات المقبلة نقدًا عمليًا مركزًا، لا يسعى فيه المتخصصون إلى التنظير فقط حول الخصوصية، بل إلى تقويم البُعد الجمالي للأعمال الأدبية المفردة التي تتمتع بالخصوصية أيضًا. هناك إذن فرصة لتحقيق التناغم من جديد بين النقدين الأكاديمي وغير الأكاديمي»[37].

في المقابل، فإن المبدعين والكُتّاب مطالبون بتقبُل النقد برحابة صدر وسعة أفق، بدلًا من الغضب من أي إشارة إلى مواطن نقص في العمل الإبداعي سواء على مستوى اللغة أو السرد أو البناء الفني. على المبدعين أن يدركوا جيدًا أن النقد جزء لا يتجزأ من العملية الإبداعية، وأن النقد الجاد يساعد في تطوير تجربة المبدع، ليكتب على نحوٍ أفضل.

إن حياتنا الثقافية تشهد ما يشبه النقمة على النقاد، وهذا أمرٌ مستغربٌ وضار؛ لأن المبدع الحقيقي لا يقلل من قيمة الناقد ودوره، بل يحتفي به، إيمانًا بأهمية دور النقد في تطوير التجربة الأدبية.

وبعيدًا عن أي حديث سلبي عن الخلل في الحركة النقدية أو التقاعس عن النقد البنّاء، فإن النقد مهم وضروري لدعم الو اقع الأدبي، ورصد النتاج الأدبي في المرآة بلا رتوش.

إن العملية النقدية علاقة بين طرفين: الكاتب ونصه، والناقد ونصه. وإذا كان المبدع بحاجة إلى أدوات وتقنيات وموهبة في اللغة والسرد، فإن الناقد يحتاج إلى ثقافة عريضة توازي ثقافة الكاتب وقد تتفوق عليها، بالإضافة إلى الإلمام بالتاريخ والسياسة والفنون.

وحين يتكامل طرفا العلاقة، الأديب والناقد، فإن القارئ يصبح المستفيد الأكبر.

---

[37] رونان ماكدونالد، موت النقد، ترجمة: فخري صالح، المجلس الأعلى للثقافة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2014، ص 156.

ثقافة يوليو.. إنجازات في خدمة الأيديولوجيا!

لا يصح الكيل الصحيح إلا بكفتي ميزان. وإذا كان الحديث يطول عن الإنجازات الثقافية لنظام ثورة 23 يوليو، فإنه من المهم أيضًا المصارحة عن ملاحظات ومآخذ على السياسات الثقافية التي مورست في تلك الفترة من تاريخ مصر.

الشاهد أن نظام ثورة يوليو اعتنى بالثقافة والمعرفة والفنون، ولم يكن مستغربًا أن يكون أحد شعارات ثورة يوليو «الثقافة للجميع»، حيث وضعت ثورة 23 يوليو الأساس المتين لمفهوم الثقافة للجميع الذي كان له تطبيقات كثيرة لعل أبرزها إنشاء قصور الثقافة في كل ربوع مصر.

بعد ثورة يوليو 1952، شهدت مصر الناصرية نقلة جديدة من خلال مشروعها السياسي القومي ذي النزعة الاشتراكية العربية، وأُنشئت مؤسسات ثقافية جديدة، وكانت مصر مركز جذب ثقافي وسياسي مؤثر في الإقليم، في إطار مشروعها الجاذب والملهم لقطاع من المثقفين العرب.

كتب المؤرخ عبدالرحمن الر افعي عن ثورة يوليو قائلًا: «كما أثرت ثورة يوليو في شكل الحياة السياسية، انعكس تأثيرها أيضًا، على مجالات الحركة الأدبية والنقدية والفكرية بشكل مباشر، فهناك علاقة وطيدة بين الفن والسياسة، الأول لا يمكن أن يحقق وظيفته الاجتماعية، إلا إذا كان سياسيًا، فالفنان والناقد والأديب لا بدَّ أن تكون لديه عقيدة سياسية مواكبة لتطورات الحركة الاجتماعية. ومن هنا اعترف الجميع أن ثورة يوليو أحست بنبض الجماهير وبالتالي انطلقت معها ثورة الإبداع والمبدعين»[38].

ويحكي الناقد د.علي الراعي كيف أنه «خلال خمس سنوات من قيام ثورة يوليو المجيدة كانت قد تأسست منارات ثقافية ضمت البرنامج الثاني

---

[38] عبدالرحمن الر افعي، ثورة 23 يولية سنة 1952 تاريخنا القومي في سبع سنوات (1952-1959)، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1989.

في الإذاعة، وفرقة الرقص الشعبي، وبدأت نهضة مسرحية واعدة قدمت روائع المسرح العالمي، وعادت الحياة لأوركسترا الإذاعة، وأنشئ المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية». ويشير الراعي إلى الحوار التالي بين فتحي رضوان وزير الثقافة والرئيس جمال عبدالناصر: «يقول رضوان لناصر بغيرة المثقف الذي يأمل أن تصل رسالة وزارته التنويرية لكل الناس: وزارة الثقافة تنشر كتباً لكبار الكتاب، وتعلن عنها في كل الصحف.. ومع ذلك فتوزيعها قليل.. فيرد عليه الرئيس: العبرة ليست بالكثرة.. ورب فرد يتأثر بكتاب يكون بمثابة ألف شخص»[39] .

ففي العهد الناصري كان إنشاء أول وزارة للثقافة في عام 1958 والتي كان على رأسها د.ثروت عكاشة، أول وزير للثقافة والإرشاد القومي من 1958 حتى 1962، ثم من 1966 حتى 1970، وفي هاتين الفترتين استطاع ثروت عكاشة أن يحدث تغييرًا جذريًا في المشهد الثقافي في مصر، أدى إلى نهضة ثقافية حقيقية سواء على المستوى الفكري أو على مستوى البناء، حيث يراه الكثيرون، الشخصية الثقافية الأولى في مصر.

و أنشئت كثير من الهيئات التي عملت على إثراء الحياة الثقافية والفنية إلى يومنا هذا مثل المجلس الأعلى للثقافة، وهو المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب آنذاك، والهيئة العامة للكتاب، وفرق دار الأوبرا المختلفة مثل أوركسترا القاهرة السيمفوني وفرق الموسيقى العربية والسيرك القومي ومسرح العرائس والكونسرفتوار والبرنامج الموسيقي، والبرنامج الثقافي، وسلاسل الهيئة العامة للكتاب، والهيئة العامة لقصور الثقافة وكلها ما زالت قائمة، كما أنشئت أكاديمية الفنون التي تضم المعاهد العليا للمسرح والسينما والنقد والباليه والموسيقى والفنون الشعبية، كما تمت رعاية الآثار والمتاحف ودعم المؤسسات الثقافية.

---

[39] مدحت بشاي، للوزير حزبه.. وللمبدع كل الدنيا، جريدة «المصري اليوم»، القاهرة، 14 يونيو 2013.

وتعد الهيئة العامة لقصور الثقافة إحدى المؤسسات الثقافية ذات الدور البارز في تقديم الخدمات الثقافية والفنية ورفع المستوى الثقافي للجماهير في مجالات السينما والمسرح والموسيقى والآداب والفنون الشعبية والتشكيلية، وقد أنشئت تحت مسمى الجامعة الشعبية عام 1945، ثم تغيّر اسمها في سنة 1965 إلى الثقافة الجماهيرية وفي عام 1989 صدر القرار الجمهوري لتتحول إلى هيئة عامة ذات طبيعة خاصة وأصبح اسمها الهيئة العامة لقصور الثقافة، ولها فروع وقصور منتشرة في ربوع مصر للنزول بالثقافة الجماهيرية إلى الشارع المصري، حتى تصل لكل فئات الشعب.

ومنذ عام 1961 أنشئت الهيئة المصرية العامة للكتاب بقرار رئيس الجمهورية رقم 1813 لسنة 1961 بإنشاء الهيئة العامة للأنباء والنشر والتوزيع والطباعة لتكون ذات طابع اقتصادي وتلحق برئاسة الجمهورية، وكان الهدف الرئيسي من إنشاء هيئة ثقافية كبرى في حجم هيئة الكتاب تضييق الفجوة الثقافية بين مصر وبين شعوب العالم بإتاحة كافة التسهيلات للتعريف بالإنتاج الفكري العربي والعالمي، وإعادة طبع ما يمكن تحقيقه من كتب التراث وكذلك تأليف وترجمة الكتب الثقافية على الصعيدين الإقليمي والعالمي، و أيضًا طبع ونشر وتسويق الكتاب المصري على المستوى المحلي والعربي والدولي.

وكان من بين الإنجازات المهمة ثقافيًا وفنيًا لثورة 23 يوليو 1952 إنشاء أكاديمية الفنون عام 1969 كأول جامعة لتعليم الفنون و أنشأت الدولة عددًا من المعاهد العليا للفنون كان أولها معهد الفنون المسرحية عام 1935 ثم توالى إنشاء معاهد أخرى، وقد أنشأ ثروت عكاشة أكاديمية الفنون بمعاهدها الفنية المتخصصة المختلفة، وذلك بعد توليه مسؤولية وزارة الإرشاد القومي بسنة واحدة وهي تضم المعهد العالي للفنون المسرحية والمعهد العالي للسينما والمعهد العالي للباليه والمعهد العالي للفنون الشعبية والمعهد العالي للكونسرفتوار والمعهد العالي للموسيقى العربية والمعهد العالي للنقد الفني.

ويعد المجلس الأعلى للثقافة «المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب» مركزًا للإشعاع للثقافة والفكر على المستوى المصري والعربي، ففى 1956 صدر قرار إنشاء المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، كهيئة مستقلة ملحقة بمجلس الوزراء، تسعى إلى تنسيق الجهود الحكومية والأهلية في ميادين الفنون والآداب، وكان في عام 1980 تغير اسمه إلى «المجلس الأعلى للثقافة» بصدور القانون رقم 150 لسنة 1980، فضلًا عن القفزة الكبيرة التي حققتها الثورة على صعيدي المسرح والسينما.

**السينما والثورة

أدركت «ثورة يوليو» تأثير الفن على وعي وحس الشعب المصري، وسعت لتدعيم صلتها ونشر إنجازاتها من خلال الأعمال الفنية المتنوعة ومن أبرزها السينما؛ فالإنتاج السينمائي المصري تميز بالغزارة الشديدة، وجودة الإنتاج في القرن العشرين "عصر السينما الذهبي»، وقدمت عدة أفلام تمجد في الثورة ودورها وأهدافها، وتنتقد «العصر البائد» والظلم الو اقع على الأمة المصرية خلاله.

ولعبت السينما المصرية دورًا مهمًا في تأريخ ثورة 23 يوليو 1952 ومنذ اندلاعها وتولي الضباط الأحرار الحكم، كما شهدت مصر خاصة والعالم العربي عامة أوضاعًا سياسية أفرزت الكثير من الاحداث والمو اقف التي تناولتها الأفلام المصرية.

بادرت الثورة بالسماح بعرض أفلام كانت ممنوعة من العرض في الحقبة الملكية، كان في مقدمتها «لاشين»، وفيلم «مصطفى كامل»، الذي يحكي قصة كفاح الزعيم الوطني مصطفى كامل.

وشهد عام 1957 عرض فيلم الثورة الأبرز في ذاكرة المصريين «رد قلبي» قصة يوسف السباعي، وإخراج عزالدين ذوالفقار، و إنتاج آسيا، بطولة شكري سرحان، مريم فخر الدين، صلاح ذو الفقار، حسين رياض، زهرة

العلا، هند رستم، وأحمد مظهر، الذي تحول بمرور الأيام إلى وثيقة عن ثورة 23 يوليو، كاشفًا عن الإرادة الحرة والاستقلالية.

ومن الأفلام التي انتجت عن الثورة أيضًا فيلم «بداية ونهاية»، إخراج صلاح أبو سيف وقصه نجيب محفوظ، عام 1960، بطولة عمر الشريف، أمينة رزق، وسناء جميل، وفيلم «القاهرة 30» إخراج صلاح أبو سيف قصة نجيب محفوظ، بطولة سعاد حسني، أحمد مظهر، وكذلك فيلم «غروب وشروق» للمخرج كمال الشيخ، كما أنتج فيلم «في بيتنا رجل» لإحسان عبدالقدوس وإخراج هنري بركات، وبطولة عمر الشريف، رشدي أباظة، زبيدة ثروت، وفيلم «أرض الأبطال» لنيازي مصطفى عام 1953، و«جميلة بوحريد» الذي يروي أحداث الثورة الجز ائرية.

وفيما بعد بدأت السينما تنتج أفلامًا تتناول منجزات الثورة، خاصة موضوع الإصلاح الزراعي، وتحديد الملكية الزراعية وتوزيع الارض على الفلاحين.. فيلم «الأرض الطيبة» إخراج محمود ذو الفقار عام 1954، وفيلم «أرضنا الخضراء» إخراج أحمد ضياء الدين عام 1956، «صراع في الوادي» ليوسف شاهين عام 1954، وهي موضوعات لم تكن السينما تناقشها قبل الثورة، وكذلك أفلام مثل «المارد» لسيد عيسى 1964، و«أدهم الشرقاوي» لحسام الدين مصطفى في العام نفسه و أيضًا سلسلة أفلام «إسماعيل يس في الجيش، في الأسطول، بوليس حربي، في الطيران»، وكلها من إخراج فطين عبدالوهاب، والتي أبرز خلالها بروح الكوميديا جو انب حياة الجيش والعسكرية المصرية في إطار فكاهي مجتمعي.. و أفلام أخرى مثل «شياطين الجو» لنيازي مصطفى، و«وداع في الفجر» لحسن الإمام عام 1956.

كما أُنتِجَ فيلم «لا وقت للحُب» في عام 1963، وهو عن رو اية ليوسف إدريس، وحمل توقيع المخرج الكبير ورائد الو اقعية صلاح أبو سيف، بطولة فاتن حمامة، رشدى أباظة، فيلم «بورسعيد» عام 1956، واشترك فيه فريد

شوقي، هدى سلطان، وفيلم «الباب المفتوح» عام 1963، عن قصة للأديبة لطيفة الزيات إخراج هنري بركات، وبطولة فاتن حمامة، صالح سليم، محمود مرسي، و أيضًا فيلم «شيء من الخوف»، بطولة شادية ومحمود مرسي ويحيى شاهين، أنتج مباشرة بعد هزيمة 1967، ويحكي ثورة قرية بقيادة «فؤادة» رمز مصر على «عتريس» رمز الطغيان والجبروت.

**نهضة مسرحية

شهد المسرح المصري نهضة حقيقية، والسنوات التي أعقبت قيام الثورة من عام 1952 إلى عام 1967 تعد العصر الذهبي للمسرح المصري والعربي علي حد سواء وفي تلك الفترة تأسست العديد من الفرق المسرحية ولمعت عشرات الأسماء لكتاب ومخرجين وممثلين أفذاذ تركوا بصماتهم الواضحة في تاريخ فن المسرح في مصر أمثال عبدالرحمن الشرقاوي، ويوسف إدريس وصلاح عبدالصبور، وألفريد فرج، وكبار النقاد أمثال رجاء النقاش، ومحمد مندور، ولويس عوض وغيرهم.. نجحت الثورة في تفريخ كوكبة من كتاب المسرح المصري الذين تأثروا إلى حد كبير بالمناخ الثوري الذي أشعلته الثورة، والذين كشفوا النقاب عن أوجاع الوطن من خلال مؤلفاتهم التي عبرت عن مدى تفاعلهم مع روح و أفكار ثورة يوليو، إلى جانب تأثرهم بالحركات المسرحية العالمية.

من مسرحيات تلك الفترة: «علي جناح التبريزي وتابعه قفة»، و«سقوط فرعون» لألفريد فرج، وأعمال سعد الدين وهبة التي جسّدت العديد من الو اقع المصري، ومدى تأثيرها على الفقراء والبسطاء ومنها مسرحية «السبنسة- كوبري الناموس- كفرالبطيخ»، وأعمال نعمان عاشور، التي اتجهت نحو النقد الاجتماعي للظواهر الاجتماعية السلبية في قالب كوميدي ساخر مثل مسرحية «الناس اللي تحت» و«عيلة الدوغري»، والأعمال المسرحية للأديب يوسف إدريس، ومنها «المخططين» التي تناول فيها رؤيته للنظام السياسي، إلى جانب تألق العديد من الوجوه المسرحية البارزة في

تلك الحقبة مثل سعد أردش، وكرم مطاوع، كما تألق المسرح الشعري على يد صلاح عبدالصبور، وعبدالرحمن الشرقاوي، ونجيب سروروغيرهم.

أما من حيث الفرق المسرحية، فقد كان هناك ثلاث فرق قبل الثورة، اثنتان تحت إشراف الحكومة هما: «الفرقة المصرية للتمثيل» وتقدم الهزليات والميلودراما والمسرحيات الشعرية، والفرقة الثانية «فرقة المسرح الحديث»؛ وكانت تسير على نفس النهج، وبعد الثورة ضُمت الفرقتان تحت اسم «المسرح المصري الحديث»، بإدارة يوسف وهبي حتى 1956.

** إنشاء التليفزيون

دعونا لا ننسى إنشاء التليفزيون المصري، الذي يعد من أبرز إنجازات الثورة في مجال الإعلام، فقد صدر في عام 1959 قرار من الرئيس جمال عبدالناصر بإنشائه، ليكتمل البناء ويبدأ البث في 21 يوليو 1960 بساعات بث بلغت (5 ساعات) يوميًا، ويصبح اسمه «التليفزيون العربي».

مشروع مسرح التليفزيون الذي بدأ تأسيسه مع بدايات النهضة الثقافية بعد ثورة 23 يوليو يعدالأب الروحي لمعظم الفرق المسرحية التي ساهمت في خلق مناخ مسرحي غير مسبوق في مصر بالإضافة إلى أن مسرح التليفزيون هو صاحب الفضل في تقديم معظم النجوم الكبار من الرعيل الأول والثاني من ممثلين ومخرجين وكل العناصر الفنية التي قدَّمها مسرح التليفزيون للجمهور المصري والعربي ومنهم على سبيل المثال لا الحصر: عبدالمنعم مدبولي وعبدالمنعم إبراهيم و أبو بكر عزت ومحمد رضا ومحمد عوض وزوزو ماضي وفؤاد المهندس ونور الدمرداش، وكرم مطاوع وعبدالرحيم الزرقاني وسعد أردش.

** في خدمة الأيديولوجيا

في عام 1958 ولدت وزارة «الثقافة والإرشاد القومي» تعبيرًا صريحاً عن نظام مسؤول عن عياله؛ يوفر الطعام والعلاج والتعليم والوظائف، ومن

الطبيعي أن يتولى التثقيف والتوجيه. يمكن القول إن النخبة السياسية الحاكمة في ظل نظام يوليو أرادت أن تكون الثقافة في خدمة الأيديولوجيا السياسية الجديدة للنظام، فاستعانت بكثيرين بدءًا من فتحي رضوان ومرورًا بثروت عكاشة، و أنشأ يحيى حقي مصلحة الفنون، حتى كانت وزارة الثقافة والإرشاد القومي، هي المنوط بها خدمة التوجهات الجديدة، ولا يخفى عن ذوي الفطنة أن الدمج بين الثقافة والإرشاد ذو دلالة سياسية[40].

غير أن هذا لم يكن يعني استمرار القوة الناعمة على طول الخط، فقد تعرَّض أغلبية المثقفين والصحفيين من مختلف التيارات والانتماءات السياسية والفكرية والدينية إلى الاعتقال في عهد عبدالناصر. وفي ذلك يقول د.حسين مؤنس: «ومن مآثر عبدالناصر التي لا تُنسى، عصفه دون رحمة بكل من أيدوه من كبار الصحفيين، وعلى رأسهم محمود أبو الفتح وأحمد أبو الفتح، ومصطفى أمين وعلي أمين»[41].

في تفسير ما جرى، يرى توفيق الحكيم أن المصريين -بمن فيهم المثقفون- كانوا في تلك الفترة مجردين من الإرادة وحرية الاختيار، وأنهم فقدوا الأمرين لأنهم فقدوا الوعي، ذلك أن ساحرًا فذًا نوَّمنا ونوَّم أحكم حكمائنا تنويماً مغناطيسياً وسار بنا في مسارات لا ترضى عنها الأرض ولا السماء، ونحن لم نسترد وعينا إلا بعد أن مات الساحر في 28 سبتمبر 1970، ثم خرج من المسرح آخر أعوانه في 15 مايو 1971[42].

و أثار الباحث الفرنسي ريشارد جاكمون لغطًا حين صك مصطلح «جيش الآداب»، في إطار حديثه عن العهد الناصري وحالة الاستقطاب التي مارستها الدولة المصرية ومؤسساتها لتنفيذ أوسع عملية تدجين أدبي وثقافي

---

[40] نبيل عبدالفتاح، السياسة الثقافية الرسمية والثقافة المصرية، دورية «الملف المصري»، مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية، مؤسسة «الأهرام»، القاهرة، العدد 11، يوليو 2015، ص 12.

[41] د.حسين مؤنس، باشوات وسوبر باشوات: صورة مصر في عهدين، دار الزهراء للإعلام العربي، القاهرة، 1984، ص 64.

[42] توفيق الحكيم، عودة الوعي، مكتبة مصر للمطبوعات، القاهرة، 1988.

وفني في مصر بعد الفترة الكولونيالية والملكية[43]. أما مثقفو الهامش المعارض فقد تعرَّضوا للاعتقال والتنكيل والإقصاء بشتى الطرق.

ظلت معادلة التحديث التي بدأت مع الطهطاوي ومحمد علي قائمة، حتى سقطت سقوطها المدوّي مع هزيمة حرب 1967، وقد وجدنا مثقفين ومبدعين يناورون للتعبير عن سخطهم وإحباطهم مما جرى بدءًا من الهزيمة وحتى رحيل جمال عبدالناصر، وهو ما تجده مثلًا في قصائد ديوان «تأملات في زمن جريح» (1970) للشاعر صلاح عبدالصبور، الذي يُجسِّد لنا حالة شاعر صدَّق سادته طويلًا، ولكنهم عندما وقعت الواقعة، انهزموا وتركوه طعيناً، غير قادر على الغناء[44].

دخل المصريون في أربعة عقود من التشظّي والعشوائية، فقد انحرفت علاقة المثقَّف والسُّلْطة إلى علاقة شبه عبودية واستغلال مفرط من قبل جانب واحد، هو السُّلْطة، ورضوخ شبه كامل من الجانب الآخر، وهو المثقف، خلال عهدَي السادات ومبارك.

وإذا كانت العلاقة بين المثقَّف والسُّلْطة قد شهدت في عهد جمال عبدالناصر تأرجحاً بين التشجيع والاحتواء، والتقدير والتهديد، فإنه من المؤسف أن تلك العلاقة انحرفت إلى علاقة شبه عبودية واستغلال مفرط من قبل جانب واحد، هو السُّلْطة، ورضوخ شبه كامل من الجانب الآخر، وهو المثقف، خلال عهدَي السادات ومبارك. وكان المثقف ضيفاً ثقيلًا على أي سلطة، وربما عبَّر السادات عن المثقفين بدقة، في وصفه الشهير لهم بالأراذل، حيث كان يرى أن «رذالاتهم» لا تتوقف تجاه السلطة وتتعداها لتصيب أنفسهم.

---

[43] ريشارد جاكمون، بين كَتَبة وكُتَّاب: الحقل الأدبي في مصر المعاصرة، ترجمة: بشير السباعي، دار المستقبل العربي، القاهرة، 2004.

[44] د.جابر عصفور، رؤيا حكيم محزون: قراءات في شعر صلاح عبدالصبور، كتاب «دبي الثقافية»، مجلة «دبي الثقافية»، دبي، العدد 145، مارس 2016، ص 45.

سرعان ما تبلور واستمر في تلك الفترة نمط «الاستتباع في مقابل العوائد والحماية» الناظم للعلاقة بين الحُكم والمثقف التبريري.

استساغ الحُكم تدريجياً وجود أغلبية من المثقفين مستعدة للتبرير ولخدمة أهدافه وفقاً لحسابات معلومة سلفاً. وقبل أيضاً تدريجياً أن توزع جموع المثقفين التبريريين على مؤسسات وأجهزة الدولة بنهج تخصيصي صار بمقتضاه ذاك المثقف قريباً من الرئاسة وآخر قريباً من الحكومة وثالث قريباً من الأجهزة الأمنية. ثم صار غريباً لدى الحُكم أن يحضر المثقف المعارض أو المناضل أو المستقل، وكثيرًا ما سعت المؤسسات والأجهزة المختلفة بشأن المثقفين المستقلين إلى تفسير ذلك إفكاً وزيفاً كعمالة لجهات أجنبية وخدمة لمخططات تآمرية، واستبعدت أن يكون ناتجاً عن التزام مبدئي بالقيم والأفكار ورفض للمساومة عليها.

أما جموع المثقفين التبريريين أو الراغبين في الاضطلاع بالدور والدمج في نمط «الاستتباع في مقابل العوائد والحماية»، فقد استساغوا تدريجياً الوجود المضمون في المساحة العامة وأحياناً في الحياة السياسية وقبلوا ميكانيكيته النازعة للجوهر وللمحتوى. وطوَّرت جموع المثقفين التبريريين، بحظوظ متفاوتة من النجاح المعرف بمعيار وحيد هو رضاء الحُكم، استراتيجيات وأدوات متنوعة للتعاطي مع تبدل سياسات وممارسات الحُكم والانتقال من رئيس إلى آخر دون خسارة للدور أو للوجود المضمون أو إقصاء من نمط الاستتباع في مقابل العوائد والحماية[45].

هكذا يشبه المثقف من نواحٍ متعددة كاتباً ديوانياً خسر وظيفته، فالعِلمُ الذي يحمله لا يصلح إلا إذا وُضِعَ في خدمة مشروع، أو في خدمة الدولة خالقة المشروعات والجالبة للمصالح، بحسب تعبير رفاعة رافع الطهطاوي. إن المثقف ليشعر بعزلةٍ مضاعفة، فهو لا يشكل مع أقرانه سوى أقلية ضئيلة، فضلًا عن كون العلوم والمعارف التي يحملها تبدو غريبة

---

[45] د.عمرو حمزاوي، الحكم والمثقف التبريري، جريدة «الشروق»، القاهرة، 3 فبراير 2014.

في البيئة التي يعيش فيها، فيسعى المثقف إلى إيجاد أشكال تضامن بديلة وأولية، مثل الجمعيات أو الحلقات الأدبية، في محاولة للمشاركة في رسم حلم الدولة المصلحة والعادلة، التي تأخذ على عاتقها تقدُّم المجتمع[46].

ويمكن القول إن الميراث السياسي للثقافة والتنمية والسياسة دار في إطار احتكار النظام للثقافة في إطار وزارة الثقافة وهيئاتها وهياكلها الرسمية، ومن ثم ظلت الفاعل المركزي في المجال الثقافي، وفي ظل مرحلة ما قبل الانتفاضة الثورية المصرية في 25 يناير 2011، ظهرت بعض المؤسسات الثقافية الخاصة كالمورد الثقافي، والمسرح المستقل ونظائرهم وأشباههم، بالإضافة إلى تنامي دور النشر الخاصة وصالات عرض خاصة للفنون التشكيلية، ودور بعض المراكز الثقافية الأجنبية مثل غوته، والمركز الثقافي الفرنسي والبريطاني.. إلخ. هذه الجماعات والأنشطة التي كانت تقوم بها استوعبت بعضًا من المثقفين والمبدعين من الأجيال الشابة بعيدًا عن دوائر وأنشطة السلطة الثقافي الرسمية، التي يتراجع دورها تحت وطأة البيروقراطية الحكومية، وضعف الميزانيات المخصصة للأنشطة، وتخصيص أكثر من 84% من الميزانية المخصصة للوزارة في الموازنة العامة للأجور والمكافآت[47].

---

[46] د.خالد زيادة، الكاتب والسلطان.. من الفقيه إلى المثقف، الدار المصريين اللبنانية، القاهرة، 2013، ص 279- 280.

[47] نبيل عبدالفتاح، الحرية والحقيقة: تحديات الثقافة والمثقف المصري، دار ميريت، القاهرة، 2021، ص 21.

قصائد مسيحية في حُب النبي

يزخر التراث الإنساني بروائع تجسد مشاعر وجدانية صادقة وحقيقية لدى عدد كبير من أدباء وشعراء مسيحيين في الشرق عبَّروا عنها في مدائح فريدة للرسول الكريم تفيض بالمودة والحب والتقدير.

من بين المعارضات الشعرية لقصيدة شوقي «نهج البردة» تلك التي جادت بها قريحة الشاعر السوري «ميخائيل خير الله ويردي» بعنوان «أنوار هادي الورى» وعدد أبياتها 124 بيتًا من البحر البسيط، فهو أول شاعر مسيحي ينظم قصيدة في نهج البردة على الإطلاق، وفتح الباب على مصراعيه أمام شعراء مسيحيين آخرين ليحذوا حذوه، ويسلكوا مسلكه، ويسيروا على دربه وخطاه، والتي قال في مطلعها:

أنوار هادي الورى في كعبة الحرم فاضت على ذكر جيران بذي سلم

وأرسلت نغم التوحيد عن ملك كالروح منطلق كالزهر مبتسم

إلى أن قال:

واجعل هواك رسول الله تلق به يوم الحساب شفيعًا فائق الكرم

هذا رسول الهدى فارشف على ظمأ من ورده العذب عطفًا شاق كل ظمي

كأنما قلبه ينبوع مرحمة مستبشر جذلان بالنسم

يا أيها المصطفى الميمون طالعه قد أطلع الله منك النور للظلم

وحفل العصر الحديث بعدد وافر من الأدباء والشعراء المسيحيين العرب ومن بينهم الشاعر اللبناني حليم دوس، الذي يتوجه بالشعر للرسول قائلًا:

أمحمدٌ والمجد بعض صفاته مجدت في تعليمك الأديانا

بعث الجهاد لدن بعثت وجردت أسياف صحبك تفتح البلدانا

أما شبلي شميل، الباحث والطبيب، فقد أبدع قصيدة رائعة أعرب فيها عن عظمة النبي الأمي وما حباه الله به من نعمة الفصاحة والبيان التي تمثلت في القرآن الكريم، من روائع وعظات وأحكام، فيقول:

دع من محمد في سدى قرآنه ما قد نحاه للحمة الغايات

ويقول:

نعم المدير والحكيم وإنه رب الفصاحة مصطفى الكلمات

رجل الحجا رجل السياسة والدها بطل حليف النصر في الغارات

ومن اللافت للانتباه أننا نجد دررًا لشعراء مسيحيين في مدح النبي -صلَّى الله عليه وسلَّم- مثل القصيدة المتماسكة لشاعر مِن عائلة أرمينية مسيحية كاثوليكيَّة، يهجم فيها على موضوعه بشكلٍ مباشر قائلًا:

أَنوارُ هادِي الورَى في دارةِ العِلمِ *** رَفَّت على ذِكر جيران بذِي سَلمِ

والقصيدة منشورة في مجلة «الرسالة»، في 1952/10/6م.

وفيها يزاوج الشاعر بين النصح والتشوق للنبي - عليه الصلاة والسلام:-

أقول للمصطفى: أعظمُ بما ابتدعت *** آياتُ ربِّك من خيرٍ ومِن نِعمِ

لو يَتبع الخَلقُ ما خلَّدتَ مِن سُنن *** لم يَفْتِكِ الجهلُ والإعوازُ بالأُمَمِ

ومن شعراء المديح النبوي المسيحيين الشاعر القروي رشيد سليم الخوري، وقد صاغ قصيدةً بعنوان «عيد البرية» يستحث فيها المسلمين لاستعادةِ مجدهم القديم منها، ويُقرئ رسولَ الله سلاماته وحبَّه، داعيًا إلى التحابِّ والتآخي بيْن المسلمين والمسيحيين؛ خِدمة لأوطانهم والشرق كله، فيهتف:

يا فاتحَ الأرضِ ميدانًا لدولتِه *** صارتْ بلادك ميدانًا لكلِّ قوي

يا قومُ هذا مسيحيٌّ يُذكِّركم *** لا يُنهض الشَّرقَ إلاَّ حبُّنا الأُخوي

فإنْ ذكرتم رسولَ الله تكرمةً *** فبلِّغوه سلامَ الشاعِرِ القروي

وبحسب دراسة أعدها د.خالد فهمي، أستاذ النقد والأدب بجامعة المنوفية، ونشرت في مجلة «الأزهر» في عام 2012، فإن مدح الشعراء المسيحيين للنبي محمد، لم يكن فيه أي تملق أو مداهنة، فقد خرجت كلماتهم من نبع مملوء بالحب الخالص والمجرد من أي أهداف سوى نشر المحبة والسلام، وتزكية روح التسامح بين جميع البشر بعيدًا عن انتماءاتهم الدينية أو العرقية.

وأشار خالد جودة، الباحث في تاريخ المدائح النبوية، إلى أن «المسيحيين هم أبناء الحضارة العربية الإسلامية، وقالوا أشعارهم في مدح رسول الإسلام، من هذا المنظور الحضاري»، مؤكدًا أنه أعد بحثًا في عام 2004، عن المدائح والسمات النبوية في مجموعة من القصائد الشعرية القديمة والحديثة التي ألقاها شعراء مسيحيون في هذا الجانب، قائلًا: «وضح لي أن العصر الحديث خرج بالمديح النبوي من كونه ينصب على مدح النبي الكريم، بتعداد صفاته الخلقية والخلقية وإظهار الشوق له ولمبادئه والصلاة عليه تقديرا وتعظيما، إلى البحث عنه كمنقذ لحل مشكلات العالم وطريق علاج لها».

وبالغوص في أعماق الشعراء المسيحيين الذين مدحوا المصطفى صلى الله عليه وسلم، نجدهم يؤكدون أن قصائدهم خرجت من القلب وتهدف لخدمة «العروبة»، الوطن الواحد الذي يستظل بسمائه الجميع، فهذا الشاعر السوري جاك شماس، المولود في عام 1947، يجيب عن سؤال طرحه على نفسه قبل أن يطلع عليه العامة: لماذا أتحدث عن رسول الإسلام محمد؟، وبيقين راسخ يجيب «شماس»، قائلًا: «إنه حديث من شغاف القلب.. لا يأخذ منحنى آخر سوى خدمة وطني وعروبتي.«

ونلمس صدق مشاعر «شماس»، حين نقرأ أبياته التي تنم عن ثناء فائق الإبداع ألقى به في ساحة المدح النبوي قائلًا:

يممت طه المرسل الروحاني

ويجل طه الشاعر النصراني

ماذا أسطر في نبوغ محمد

أنا يا محمد من سلالة يعرب

أهواك دين محبة وتفان

وأذود عنك مولهاً ومتيماً

حتى ولو أجزى بقطع لساني

أكبرت شأوك في فصيح بلاغتي

وشغاف قلبي مهجتي وبياني

وأرتل الأشعار في شمم الندى

دين تجلي في شذي الغفران

وتسامح يزهو ببرد فضيلة

وشمائل تشدو بسيب أغان

أغدقت للعرب النصارى عزة

ومكانة ترقى لشم معان

وزرعت في قلب الرعية حكمة

شماء تنطق في ندى الوجدان

أودعت يمنك في حدائق مقلتي

ووشمت مجدك في شغاف جنان

ونذرت روحي للعروبة هائماً

بالضاد والإنجيل والقرآن

ونقشت خلق محمد بمشاعري

ودرجت أرشف كوثر الرحمن

وشتلت في دوح التآخي أحرفي

أختال زهوًا في بني قحطان

آخيت فاطمة العروبة في دمي

وعفاف مريم في فؤاد كياني

ولئن تغطرس أجنبي حاقد

كفقاعة الصابون في الفنجان

وإذا قر أتم للرسول تحية

فلتقرءوه تحية النصر اني

مهما مدحتك يا رسول فإنكم

فوق المديح وفوق كل بياني

واللافت للنظر أنه في نفس عام 2010، الذي نظمت فيه مسابقة «البردة النبوية» بدولة الإمارات، فإن الشاعر المسيحي المصري سعد جرجس، فاز بجائزة خاصة من لجنة التحكيم، بعد أن حازت القصيدة التي نظمها كواحدة من أفضل القصائد التي قيلت في مدح الرسول الكريم.

ويسهب الشاعر السوري إلياس قنصل، الذي عاش بين عامي 1914 و1981، في أبياته متحدثًا عن صفات نبي الإسلام، قائلًا:

يقابل بالصبر الجميل ضغائنا

تمادى بها وعد بسب ويثلب

ويعفو عن الأسرى وكان

وعيدهم بما في نو اياهم من الثأريلهب

إذا جاءه الملهوف فهو له

أخ وإن جاءه المحروم فهو له أب

صفات نبي أحسن الله خلقه

نفوس الورى من رفدها تهذب

وعلى الدرب ذاته، يسير الشاعر السوري جورج سلستي، الذي عاش بين عامي 1909 و1968، لينظم قصيدة اسماها «نجوى الرسول الأعظم»، أفاض فيها بمشاعره الجياشة التي تملكت قلبه تجاه رسول الإسلام:

أقبلت كالفجر وضاح الأسارير

يفيض وجهك بالنعماء والنور

على جبينك فجر الحق منبلج

وفي يديك مقاليد المقادير

أطلعت من هامت الدنيا بطلعته

ونافست فيه حتى موئل الحور

أطلعت أكرم خلق الله كلهم

وخاتم الرسل الصيد المغاوير

بوركت أرضًا تبث الطهر تربتها

كالطيب بثته أفواه القوارير

الدين ما زال يزكو في مر ابعها

والنبل ما انفك فيها جد موفور

فذاك افتخارًا على الأكوان قاطبة

بما حبوت الورى يا بيد من نور

يا سيدي يا رسول الله معذرةً

إذا كبا فيك تبياني وتعبيري

ماذا أوفيك من حقٍ وتكرمةٍ

و أنت تعلو مدى ظني وتقديري

و اكلا - عليك صلاة الله - أمتنا

حياك ربك حتى نفخة الصور

ولم يخش الشاعر السوري وصفي قرنفلي، الذي عاش بين عامي 1911 و1978، توجيه نقد له، أو أن تثار ضده حرب تطال كل شيء في حياته حين وصف النبي محمد، بـ«منقذ الشرق»، في أبياته التي عبَّرت حروفها عن شهادة حق قالها مواطن عربي في حق رسول الإسلام:

أو ليس الرسول منقذ هذا الشرق

من ظلمة الهوى والهوان

أفكنا لولا الرسول سوى

العبدان بئست معيشة العبدان

وما زلنا في دمشق نتريض في بساتين المحبة الإنسانية، التي أهداها لنا الشاعر جورج صيدح، الذي عاش بين عامي 1893 و1978، مطالبين معه باقي أفراد أمتنا العربية بأن يكون لهم في رسول الله أسوة حسنة:

يا صاحبي بأي آلاء النبي تكذبان؟

يا من سريت على البراق وجزت أشواط العنان

آن الأوان لأن تجدد ليلة المعراج آن

ويدخل الشاعر السكندري السوري الأصل ميشال مغربي، ميدان المديح النبوي، مهديًا رسول الإسلام، أبيات رائعة في ذكرى الاحتفال بمولده:

لا عيد للعرب إلا وهو سيده

ما دارت الأرض حول الشمس دورتها

هي العروبة لا ينهد حائطها

يا صاحب العيد يا من في موالده

إن كان للغرب عرفان وفلسفة

وإذا ما ذهبنا إلى لبنان، فسيشنف آذاننا الشاعر إلياس فرحات، الذي عاش بين عامي 1893 و1976، بأبيات يخاطب فيها رسول الإسلام، وكأنه يشكو له فيها ما ألم بالأمة العربية من تخبط وتخلف عن باقي الأمم، ويطلب منه مددًا يخرجنا مما نحن فيه، قائلًا:

يا رسول الله إنا أمة زجها التضليل في أعمق هوة

ذلك الجهل الذي حاربته لم يزل يظهر للشرق عتوه

وما زالت نسائم عشق الشعراء المسيحيين اللبنانيين للرسول الكريم، تنعشنا؛ حيث نرقى مع الشاعر اللبناني حليم دموس، المتوفى في عام 1957، إلى أعلى درجات المحبة الإنسانية المجردة من أي ميول، حين يمتدح النبي الكريم قائلًا:

أحمد والمجد بعض صفاته

مجدت في تعليمك الأديانا

إني مسيحي أحب محمدا

وأراه في فلك العلا عنو انا

وتأبى خطانا أن تغادر لبنان، دون أن نذوب في نسائم العطر الشذي الذي تهديه لنا أبيات شاعر القطرين اللبناني خليل مطران، الذي عاش بين عامي 1872 و1949، التي نستشف منها أثر رسول الإسلام، في محاربة الجهل والشرك و إقامة العدل والإحسان إلى أهل الكتاب؛ حيث يقول:

بأي حلم مبيد الجهل عن ثقة

وأي عزم مذل القادة الصيد

أعاد ذاك الفتى الأمي أمنه

شملا جميعا من الغر الأماجيد

وزاد في الأرض تمهيدًا لدعوته

بعهده للمسيحيين واليهود

أما الشاعر اللبناني محبوب الخوري الشرتوني، الذي عاش بين عامي 1885 و1931، فيرقى بنا في قصيدته «عرب الحجاز.. تحية وسلام»، داحرًا الفتن التي يحاول البعض دسها بين المسلمين والمسيحيين، معلنًا للجميع أن العرب جميعًا أهل وأشقاء دون النظر إلى الديانة، ومطفئًا جذوة الصراع الطائفي الذي يسعى البعض لإبقائه مشتعلًا:

قالوا تحب العرب.. قلت أحبهم

يقضي الجوار عليَّ والأرحام

قالوا لقد بخلوا عليك.. أجبتهم

أهلي وإن بخلوا عليَّ كرام

قالوا الديانة.. قلت جيل زائل

ويزول معه حزازة وخصام

ومحمد بطل البرية كلها

هو للعرب أجمعين إمام

ويصف الشاعر اللبناني رشيد خوري، المعروف بـ«الشاعر القروي» الذي عاش بين عامي 1887 و1984، مولد رسول الإسلام، بـ«عيد البرية»، ناظمًا في هذا الجانب قصيدة حملت نفس العنوان، قال فيها:

عيد البرية عيد المولد النبوي

في المشرقين له والمغربين دوي

عيد النبي ابن عبدالله من طلعت

شمس الهداية من قرآنه العلوي

يا قوم هذا مسيحي يذكركم

لا ينهض الشرق إلا حبنا الأخوي

فإن ذكرتم رسول الله تكرمة

فبلغوه سلام الشاعر القروي

دعونا لا نغفل تلك الأبيات التي نظمها واحد من أبرز شعراء النصف الأول من القرن العشرين، وهو الشاعر الكبير شبلي الملاط، المعروف بـ«شاعر الأرز»، الذي عاش بين عامي 1878 و1961، ويقول فيها:

من للزمان بمثل فضل محمد

رفع الرسول عماد أُمة يعرب

وأعزها بالأهل والأصحاب

وهذا الشاعر يوسف البقاعين، الذي تعود جذور عائلته إلى منطقة البقاع، يؤكد أن مسيحيته لا تمنعه من القيام بواجبه في معرض إحياء

ذكرى مولد النبي الكريم، ناظمًا في هذا الجانب قصيدة أسماها «أمة التوحيد» نذكر منها:

عاش ابن عبدالله في كل الورى

أحيا بمولده الشعوب فردهم

يا هاديًا نهج السبيل وهاجرا

يا مشعلًا فوق المآذن عاليا

ولقد نبذت الشرك في طرق الردى

هذا كتاب الله فيما بيننا

وعلى نفس الرُّوح ونفس الحب للنبيِّ الأمين صدَحتْ أشعار مارون عبود، وعبدالله يوركي، ورياض معلوف، ونيقولا فياض.

بهذه القصائد وغيرها من الأعمال الإبداعية تتطور المجتمعات وتنضج، وتترسخ قيم المواطنة والعروبة وقبول الآخر في محيطنا العربي.

الإشارات.. رسائل النباهة

قديمًا قال العرب «رب إشارة أبلغ من عبارة»[48]، و«رب لحظٍ أتم من لفظ، ورب عين أنم من لسان»[49]، وجاء في المثل «رب لحظ أصدق من لفظ»[50].

أما مقولة «وكلُّ لبيبٍ بالإشارةِ يفهمُ» الذي يتحدّث عن الذكاء والنباهة، فتنسبه الموسوعة الشعرية إلى حسن حسني الطويراني (1850 - 1897م)، وهو شاعر تركي مستعرب، ولد ونشأ في القاهرة، وتوفي في القسطنطينية. وكان يجيد الشعر والكتابة باللغتين العربية والتركية، وله فيهما مصنفات كثيرة.

الإشارات غير اللفظية Nonverbal Cues هي باختصار الإشارات الصادرة عن وجوه وأجساد من تتحدث إليهم، ففي الكثير من الأحيان، يخبرك الأشخاص برأيهم فيك أو بآرائهم من خلال إشارات وتلميحات غير لفظية دون إبداء أي تعليقات مسموعة، فإذا تعلمت قراءة إشارات الوجوه والأجساد، فإن ذلك يمنحك فيضًا مستمرًا من الآراء والتعليقات النافعة حول طريقة استقبال الآخرين لكلماتك و أفعالك.

يقترح الباحثان ألان بييز وباربرا بييز في كتابهما «المرجع الأكيد في لغة الجسد» The Definitive Book of Body Language أنه نظرًا لأن أكثر من 65% من عمليات التواصل بين الأشخاص تكون غير لفظية، فإن إدراك الاختلافات بين ما يقوله الشخص من كلمات وبين لغة جسده سوف يزيد بدرجة هائلة من قدرتك على الإلمام بما يحدث حولك إلمامًا دقيقًا.

---

[48] أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، تحقيق: عبدالحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 1971، ج1، ص 208.

[49] أبو العباس محمد بن زيد المبرد، الكامل، تحقيق: محمد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1986، ص 65.

[50] أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم النيسابوري الميداني، مجمع الأمثال، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة السنة المحمدية، بيروت، 1955، ص 211.

ثمة إشارات في التراث اللغوي والبلاغي عند العرب جسَّدت وعي بعض اللغويين والبلاغيين بهذه المسألة، ومنهم الجاحظ الذي تحدَّث عن أصناف الدلالات وجعلها في خمس: «اللفظ ثم الإشارة، ثم العقد، ثم الخط، ثم الحال الذي تسمى النصبة... ثم بيّن أن الإشارة قد تكون باليد والرأس، وبالعين، وبالحاجب، والمنكب»[51].

وتكشف الشواهد الشعرية عن أن الإشارات غير اللفظية لا تمتلك فاعلية في حركات الجسد المرئية، وإنما تظهر أيضًا في الشواهد الشعرية، لترفد العلامة غير اللفظية العلامة اللفظية، فيصبح القارئ أمام نوعين من العلامات التي تحتاج إلى تأويل ناتج من السياق الثقافي والبلاغي والاجتماعي[52].

وكذلك يبدو أن الإشارة كانت محط اهتمام بعض البلاغيين، فابن رشيق يقول: «والإشارة في كل نوع من أنواع الكلام لمحة دالة، واختصار وتلويح يعرف مجملًا، ومعناه بعيد عن ظاهر لفظه، ومن أنواعها التفخيم والإيماءة»[53].

من الجلي أنه عندما يرغب شخص ما في تجنب الأحداث المتضاربة أو المحرجة أثناء الاتصال، فإنه يعتبر من المناسب والصحيح من خلال الفرضية توصيل المواقف تجاه الآخرين بطريقة غير لفظية بدلًا من التواصل اللفظي.

ثمة أشكال مختلفة للغة الجسد، أهمها:

أولًا: الإشارات الحركية وتشمل الإيماءات وتعبيرات الوجه والحركات الفيزيائية الأخرى للجسد، مثل: التواصل بالعين، وسلوك النظرة، وهيئة الجسد، والتواصل الجسدي.

---

[51] أبو عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبدالسلام هارون، دار الفكر، القاهرة، دون تاريخ، ج1، ص 76-77.

[52] د.موسى ربابعة، الجسد والزمن.. مقاربة سيميائية في نماذج من الشعر الجاهلي، مجلة «عالم الفكر»، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 185، يناير- مارس 2022، ص 42.

[53] أبن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، دون تاريخ.

ثانيًا: الإشارات اللمسية والإشارات الدالة على القرب (المسافة المكانية) بين المتحاورين.

ثالثًا: الإشارات الصوتية وتتضمن جميع الإشارات الصوتية، مثل نبرة الصوت، وسرعة الحديث، والوقف المؤقت، ونبر بعض الكلمات (التركيز على بعض الكلمات)، وقوة الصوت، بالإضافة إلى الضحك، والنحنحة، والتنهد.

رابعًا: الإشارات الزمنية، وهي إشارات متعلقة بالزمن، مثل الوقوف المؤقت عن الحديث، والوقت الذي يستغرقه الحديث.

خامسًا: إشارات الأدوات التي يصنعها الإنسان مثل: الملابس، وتسريحة الشعر، والمجوهرات[54].

يمكن إجراء الإيماءات باليدين أو الذراعين أو الجسم، وتشمل أيضًا حركات الرأس والوجه والعينين، مثل الغمز أو الإيماء أو تدوير العينين. على الرغم من أن دراسة الإيماءات ما زالت في مهدها، فقد تم تحديد بعض الفئات الواسعة من الإيماءات من قبل الباحثين. الأكثر شيوعًا هي ما يسمى بالرموز أو الإيماءات القابلة للاقتباس. هذه إيماءات تقليدية خاصة بثقافة معينة يمكن استخدامها كبديل للكلمات، مثل موجة اليد المستخدمة في الثقافات الغربية لكلمة «مرحبًا» و«وداعًا». يمكن أن يكون لإيماءة رمزية واحدة أهمية مختلفة للغاية في سياقات ثقافية مختلفة، بدءًا من التكميلية إلى العدوانية للغاية[55].

تعابير الوجه، أكثر من أي شيء آخر، هي وسيلة عملية للتواصل. مع كل العضلات المختلفة التي تتحكم بدقة في الفم والشفتين والعينين والأنف

---

[54] Hans Strohner, Kommunikation: kognitive Grundlagen und praktische Anwendungen. Front Cover. Hans Strohner. Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, p. 79.

[55] Harriet Ottenheimer, The anthropology of language: an introduction to linguistic anthropology. Kansas State: Thomson Wadsworth, 2007, p. 130.

والجبين والفك، يُقدر أن الوجوه البشرية قادرة على أكثر من عشرة آلاف تعبير مختلف. هذا التنوع يجعل الإشارات غير اللفظية للوجه فعالة وصادقة للغاية، ما لم يتم التلاعب بها عن عمد. بالإضافة إلى ذلك، فإن الكثير من هذه المشاعر، بما في ذلك السعادة والحزن والغضب والخوف والمفاجأة والاشمئزاز والعار والكرب والاهتمام معترف بها عالميًا[56].

قد لا يكون الأشخاص الذين درسوا في مجال التواصل غير اللفظي ماهرين كمتحدثين لفظيين، فالكثير مما يصورونه يكون من خلال الإيماءات وتعبيرات الوجه التي يمكن أن تؤدي إلى حواجز ثقافية رئيسية إذا كان هناك تعارض بين ثقافات متنوعة بالفعل. وفقًا للباحثة ماريانا بوغوسيان، فإنه «يمكن أن يؤدي هذا إلى صراع بين الثقافات وسوء الفهم والغموض في التواصل، على الرغم من طلاقة اللغة»[57].

يُحدِث التواصل غير اللفظي الفرق بين التقريب بين الثقافات في فهم بعضها البعض، والظهور بأصالة، أو يمكن أن يدفع الناس بعيدًا بسبب سوء الفهم في كيفية رؤية المجموعات المختلفة لإشارات أو إيماءات غير لفظية معينة.

الإشارات غير اللفظية طريقة أخرى للتعبير، ووسيلة مغايرة نحتسي بها الحياة.

---

[56] Paul Ekman, Emotions revealed: Recognizing faces and feelings to improve communication and emotional life, New York: Times Books, 2003.

[57] Marianna Pogosyan, "Non-Verbal Communication Across Cultures", Psychology Today, June 29, 2017.

باختين.. علم ما وراء اللغة

يمكن القول إن الأثرَ الذي تركه ميخائيل باختين (1895-1975) على النقد الحديث يُشابهُ الأثَرَ الذي تركه أينشتاين على الفيزياء الحديثة.

يمثّل باختين نقطة تحوّل مهمة في تاريخ النّقد الجدلي خاصّة والنّقد الغربي بصورة عامّة. وقد لا نجاوز الحقيقة إذا اعتبرنا أعماله النّقدية بمنزلة قطيعة معرفية في مسار الحركة النّقدية السوسيولوجية والماركسية منها بشكل خاص. حيث وضع -وأتباعه- حدًا لمنظومة معرفية ونقدية تأسّست على مقاربة النّصوص الأدبية بالاعتماد على جهاز من المفاهيم العامّة ذات الطّابع السّسيولوجي، والمفارقة لبنية النّص بطبيعة الحال[58].

تأسيسُه الشاق -مع رصفائه- لعلم الأدب، واجتراحاته النقدية الفذة، وحقوله المعرفية المتعددة ابتداءً من الفلسفة، واللغة، وعلم النفس، حتى الأنثروبولوجيا، والأيديولوجيا، وعلم الاجتماع التي أعاد تشبيكها، واستثمار كل تلك الحقول لتخصيبِ الخطاب النقدي، وسريان نسَغ المفاهيم التي أسسها بقطاف البنيوية وما بعدها، وكثافة إنتاجه الفكري رغم حياته الصعبة... وغيرها من الفتوحات، هي -ربما- ما دفع تزفيتان تودوروف (1937-2017) إلى منحه ذينك الوسامين الشاهقين في الأدب، والعلوم الإنسانية؛ فقد كتب تودوروف بالحرف: «يمكن للمرء أن يطري ميخائيل باختين دون كثير ارتياب لاعتبارين: إنه المفكر السوفيتي الأكثر أهمية في حقل العلوم الإنسانية، وأعظم منظِّر في حقل الأدب في القرن العشرين»[59].

من العسير لملمة أرشيف باختين بشكل دقيق وقاطع؛ فبسبب السياق التاريخي الشائك الذي أنجز فيه معظم أعماله -بما في ذلك مرارة الاضطهاد

---

[58] عبدالوهاب شعلان، ميخائيل باختين: الكرنفال والحوارية، مجلة «التواصل الأدبي»، الجزائر، ج 2، العدد 2، يونيو 2008، ص 7-26.

[59] تزفيتان تودروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، «رؤية» للنشر والتوزيع، القاهرة، 2012، ص 28.

السياسي والسجن والمرض والعزلة والمنع من النشر وتأخُّر بعض أعماله عقودًا قبل نشرها، والعثور على أعمال ناقصة له بعد وفاته، والنشر بأسماء مستعارة، وهوسه الدائب بإعادة الكتابة، ووصول أعماله إلينا عبر الترجمات المختلفة من الروسية- ظل باختين يصل إلينا مُجزًّأ على دفعات متقطِّعة[60].

وينظر البعض إلى باختين بوصفه نموذجًا نموذج لناقد المنفى؛ إذ تعمل أفكاره ضمن منظور ما بعد الكولونيالي من خلال فعل الكتابة بديلًا عن الوطن المفقود وتشكيلًا لوطن متخيّل. وربما لهذا السبب تتقاطع نظريته الأدبية مع مفاهيم الهوية والآخر المستبد والمثقف والسلطة[61].

بدأ باختين الكتابة والنشر بعد تخرجه في الجامعة مباشرة، فصدرت مقالته الأولى: «الفن والمسؤولية» عام 1919، ثم صدر كتابه الشهير «مشكلات في شعرية دستويِفْسكي» في مدينة ليننغراد (بطرسبرغ) عام 1929. ونشر باختين بعض مقالاته وثلاثةً من كتبه بأسماء مستعارة: «فولوشينوف وميدفيديف». ودافع عام 1940 في المعهد الأدبي التابع لأكاديمية العلوم (السوفييتية) في موسكو عن رسالة دكتوراه عنوانها: «إبداع فرانسوا رابليه والثقافة الهزلية الشعبية في العصور الوسطى وعصر النهضة». وقد صدرت هذه الرسالة في كتاب بعد خمسة وعشرين عامًا من كتابتها عام 1965. وهناك أعمال لباختين لم ترَ النور إلا بعد وفاته؛ لذا لم يبدأ العالم بالتعرف إليه إلا بعد خمسين عامًا من التعتيم حوله، ولم يحظ باختين بالشهرة إلا في نهاية حياته بعد إعادة نشر كتابه «مشكلات في شعرية دستويِفْسكي» عام 1973، ونَشْرْ كتابه «إبداع فرانسوا رابليه»،

---

[60] د.هاشم ميرغني، اللغة بوصفها أيديولوجيا مقاربة لمفهوم التنوع الكلامي عند باختين، مجلة «عالم الفكر»، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 185، يناير- مارس 2022، ص 103.

[61] شهرزاد توفوتي، ميخائيل باختين الناقد الثقافي: ديموقراطية الكلمة.. السرديات البديلة تأمّلات في المنظور ما بعد الكولونيالي، مجلة «تنوير» للدراسات الأدبية والإنسانية، الجزائر، ج 2، العدد 1، مارس 2018، ص 330-339.

الذي صدر في موسكو عام 1965، وترجم إلى الإنجليزية عام 1986 بعنوان «رابليه وعالمه» Rabelais and His World

وجد باختين نفسه مُنظِّرًا في حقل النصوص. مدفوعًا بالحاجة إلى تدعيم نظرياته، إشن غزوًا شاملًا ركز على حقلي علم النفس وعلم الاجتماع، وقد قفل عائدًا من غزوه وهو محمّلٌ بمنظور متكامل وموحد لمجال العلوم الإنسانية بكامله.

يرى باختين أن «علم ما وراء اللغة» هو الذي يُمكِّن من التغلب على ثنائية الشكل والمضمون العقيمة، ويُساعد على التحليل الشكلي للأيديولوجيات.

وتقوم نظرية باختين في الأدب والفلسفة على أربعة أركان هي: البحث النظري الفلسفي، ونظرية الحديث، ونظرية الأدب، ونظرية الرواية.

ويَظهر البحثُ الفلسفي في ثنايا نظرية باختين، فقد كتب في نظرية الأدب واللغة والسيميائية والنقد وعلم النص، وساهمَ في تحديد التصورات النظرية عن اللغة والشعرية والسيميائية في علاقاتها المتشابكة مع المجتمع والتاريخ، وتكوَّنت نظريته الشمولية من الفلسفة والعلوم الإنسانية وعِلم ما وراء اللغة.

وتتلخّص نظرية باختين عن النص في تحديد هويته ومنهج البحث فيه (التأويل)، وفهمه الذي يعتمد على الاستجابة. ويرى أن النص -سواء كان مكتوبًا أم شفهيًا- هو أساس جميع حقول دراسته (اللسانيات، فقه اللغة، الدراسات الأدبية، العلوم الإنسانية عامة)، فهو الواقع المباشر، حيث يستطيع الفكر في هذه الحقول جميعها أن يكون نفْسه حصرًا، فحيث لا يوجد نص، لا يوجد موضوع للاستعلام والمساءلة، ولا يوجد فكر.

أما الإبستمولوجيا عند باختين، فتقوم على نظريته في اللغة، التي تبدأ من الحديث البشري بوصفه نتاجًا لتفاعل اللغة والسياق المرتبط بالتاريخ.

وليس الحديث عنده فرديًا، كما أنه ليس متغيرًا وبلا حدود، بل هو موضوع لاستعلام علم لغة جديد سَمَّاه «عِلم ما وراء اللغة».

ويرى أنّ هذا العلم هو الذي يُمكِّن من التغلب على ثنائية الشكل والمضمون العقيمة، ويُساعد في التحليل الشكلي للأيديولوجيات. ويرى أن أهم سمات الحديث هي حواريته، أي بُعده التناصي. ولهذا، فإن كل خطاب يُقيم حوارات مع الخطابات التي كانت وستأتي .

واعتمد باختين هذا مُنْطَلَقًا في رسم انطباعه عن تأويل جديد للثقافة، فهي تتشكل من الخطابات التي تحتفظ بها الذاكرة الجمعية، وهي التي ينبغي لكلّ فرد متكلم (مُتحدِّث، مُرْسِل) أن يُحدِّد موقع خطابه بالقياس إليها.

بحسب باختين، لم تظهر الرواية البوليفونية متعددة الأصوات إلا مع دوستويفسكي، بمعنى أن الرواية البوليفونية هي التي تعتمد على تعدد المواقف الفكرية، واختلاف الرؤى الأيديولوجية. وترتكز كذلك على كثرة الشخصيات والرواة والسُّرّاد والمتقبلين، وتستند إلى تنوع الصيغ والأساليب، واستعمال فضاء العتبة، وتوظيف الكرونوتوب (الزمكان، أو وحدة الزمان والمكان) ، وتشغيل الفضاءات الشعبية الكرنفالية. وبتعبير آخر، تسعى الرواية التقليدية إلى الإكثار من السرد على حساب الحوار والمناجاة والأسلوب غير المباشر الحر، مع الانطلاق من رؤية أيديولوجية معينة[62].

ويُؤكِّد باختين أنَّ جميع عناصر البُنية الروائية عند دوستويفسكي تُحدِّدها مهمة بناء عالَم متعدد الأصوات، إلى جانب تحطيم الأشكال القائمة للرواية الأوروبية المونولوجية المتجانسة في الأصل. وترتكز تعددية الأصوات على استنباط أساليب النوع الأدبي، بطريقة تُوضِّح تزامنيًّا بُنى

---

[62] د.جميل حمداوي، النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن، موقع «المكتبة الشاملة الذهبية» الإلكتروني، ص 99-100.

هذا النوع من الأدب. وتقوم تعددية الأصوات على دراسة المركَّبات الزمانية المكانية المميّزة لكثير من الأنواع السردية الثانوية، وينشأ عن هذا كُله نزوع نحو التنافر والاختلاف.

يبقى القول إن باختين المنفي صاغ في مدينة صغيرة من مدن روسيا، بعيدًا عن الأبحاث القائمة على قدم وساق في أوروبا، بجهده وعبقريته، أسلوبه دون أن يتاح له الحوار مع نظرائه من النقاد الأوروبيين؛ لذا اندرجت بعض مصطلحاته في سياق ثقافي آخر، يعسر فهمه كليًا، وأما بعضها الآخر فلم يقدر لها أن تكتمل، بسبب من العزلة، التي رافقت حياته، ويعلم الجميع أن العلم مشروع جماعي، لا يستوي كليًا بجهد فردي، مهما تجلت عبقرية هذا الفرد.

الترجمة.. وتضليل القارئ

يقول أنطوان بيرمان، المترجم الفذ وأحد أكبر منظري إشكالية الترجمة، في كتابه الرائع «الترجمة والرسالة، أو مقام البعد»:

«إنّ تعميم النص الأصلي لا يعني الترويج الشعبي له. فتعديل العمل بشوائبه وغرابته الشاذة لتسهيل قراءته لا يؤدي إلا إلى تشويهه وبالتالي تضليل القارئ الذي يدّعي المترجم أنّه يخدمه. بدلًا من ذلك، كما في حالة الوعي، هناك حاجة ماسّة إلى تعليم الغرابة».

ينبغي أن نتعلمّ قراءة الغرابة في أصولها وعدم السعي إلى تبسيطها بدعوى تسهيلها للقراءة والتمثّل وبدافع الأمانة للأصول وما شابه ذلك، فالغرابة ليست قائمة في النصوص أو الرسوم فحسب بل في كل شيء طالما أنّنا نجهل في الأصل مأتى الأشياء ومآلاتها، وكذلك نجهل الأصل الحقيقي للكلام وتنفلت منّا معظم أركيولوجيته ومعماره الذاتي. والنصوص القادمة إلينا من لغات أخرى لا تكاد تخلو من سمة الغرابة وأحيانًا كثيرة نجدها تزخر بجميع أشكال التلعثم وزلات اللسان والتكرار المتعمّد وهذيانات الكاتب المحمولة على اللغة، إلخ. فلماذا نريد التطّهر من ذلك كله وننقّي النص الأصلي من شوائبه باسم الصوابية والسهولة والدقة، فيصبح النص المترجَم دقيقًا ولكنه صلد كهيكل عظمي خالٍ من اللحم والفوضى والارتباك؟

ولذلك يميّز بيرمان بين الترجمتين الفرنسية والألمانية للنصوص، فالأولى تميل إلى ترجمة المفردات كما يقول، فهي ترجمة دقيقة وحرفية، أي تقنية. أمّا الثانية فهي ترجمة تتأمّل فيما تترجمه وتحوّله إلى رسالة، شبيهة برسائل بولس الرسول، إلى نصّ مفتوح ومرتبك وحمّال أوجه، إلى نص شعري.

الترجمة خيانة هي عبارة ملغزة وصحيحة بآن، والخيانة هنا ليست الإخلال بمقاصد النص وبنيته الأساسية بل هي إعادة بنائه في لغة وثقافة مغايرتين.

معركة «البسكلتة»!

انتشرت في الأعوام الأخيرة ظاهرة الكتب المكتوبة بالعامية المصرية، وهي ظاهرة بدأت منذ أعوام مع كتابات بعض الشباب الموجّه لفئات معينة من القراء. أثار هذا الانتشار حالة من الجدل في الأوساط الثقافية ما بين مؤيد ومعارض.

النقاش المثار حول الكتابة بالعامية والفصحى ليس جديدًا على حياتنا الأدبية، ولكنه قديمٌ شهد صدامات ومعارك فكرية كثيرة.

في عام 1961 انعقد مجمع اللغة العربية لمناقشة أمر عاجل، وهو الكلمات الأجنبية الدخيلة وطرق التعامل معها وحضر الاجتماع اثنا عشر أديبًا وعالمًا لغويًا لمناقشة تغيير هذه الكلمات. تزعم هذه المعركة اثنان من أعضاء مجمع اللغة وهما محمود تيمور وعزيز أباظة. دعا محمود تيمور إلى ضرورة القضاء على تلك الكلمات التي تدور على ألسنة الناس، ومنها «الجرنال» و«البسكلتة» و«الأتومبيل» و«السوتيان» و«البنسة» و«الكوشة» و«المترو» و«الإيشارب» و«الجاتوه» و«البزازة» و«الباكو»، وغيرها من الكلمات، أما البدائل التي اقترحها محمود تيمور فكانت كالتالي:

البنسة = المنتاش

الروب= الطيلسان

المترو= قطار النفق

السوتيان= المنهدة

الجاتوه= اللفة الرقاقية

الإيشارب= اللفاح

الكوشة = منصة العروس

المانيكور= التدريم

الباكو= اللفافة

الشاورمة= كباب السيخ الدوار

البتيفور= الفرنيان

وغيرها من الكلمات التي اقترح محمود تيمور استبدالها، ولم يوافقه بشكل كامل سوى عزيز أباظة، الذي كان معروفًا بعدائه الشديد للغة العامية، لدرجة أن الكاتب الصحفي أحمد بهاء الدين انفعل عليه بشدة في أحد مقالاته. فقد حدث في عام 1965 وفي عيد العلم، حيث كانت توزع جوائز الدولة، وقد فاز عزيز أباظة بجائزة الدولة في الآداب، وكانت بقية الجوائز من نصيب أم كلثوم ومحمد عبدالوهاب وصلاح جاهين وراغب عياد وغيرهم. وكان هناك تقليدٌ وعُرفٌ متبع بأن من يتحدَّث ويُلقي الكلمة أمام الرئيس هو الحائز على الجائزة في الأدب.

استغل عزيز أباظة الفرصة وصب غضبه على كُتّاب العامية وهاجمهم هجومًا عنيفًا فوصفهم بـ«جماعات ليست كثيرة العدد ولكنها كثيرة المدد». وربط قضية العامية والفصحى ربطًا خفيًا بقضية الدين، فقال: «يا سيادة الرئيس إن حماية مقدساتنا هي أكرم على الله من حماية حرية الهدم».

في ذلك الوقت كان أحمد بهاء الدين يتولى رئاسة تحرير مجلة «المصور» ويكتب مقالًا أسبوعيًا بها تحت عنوان «أيام بلا تاريخ». كتب بهاء مقالًا عنيفًا يرد به على كلمة عزيز أباظة، وكان عنوان المقال «حول كلمة عزيز أباظة المجافية لكل ذوق سليم!».

يقول بهاء: «أقل ما يمكن أن توصف به الكلمة التي ألقاها الأستاذ عزيز أباظة أمام الرئيس جمال عبدالناصر يوم عيد العلم هو أنها جاءت مجافية تمامًا لكل ذوق سليم.

«انتهز الأستاذ عزيز أباظة فرصة وقوفه على المنبر ليتكلم باسم الفائزين بجوائز الدولة فشن حملة هائلة ضد أدباء وفنانين آخرين لهم رأي مخالف

لرأيه في بعض قضايا الأدب والفن وبالتحديد في قضية اللغة الفصحى والعامية، وأول شيء نسيه الأستاذ عزيز أباظة هو الصفة التي يتكلم بها، فهو لا يتكلم باسم نفسه ولكنه يتكلم باسم مئات الفائزين بجوائز الدولة في شتى العلوم، وهم لم ينتخبوه انتخابًا ولم يبعثوا به إلى هذا المنبر بعد مناقشته و اتفاق على ما يقال وما لا يقال».

يستطرد بهاء قائلًا: «والذي أحِبُّ أن أسجله هنا هو أنني -في قضية الفصحى والعامية- لا يختلف موقفي كثيرًا عن موقف الأستاذ عزيز. فأنا من أنصار اللغة الفصحى و أنا أؤمن بصمودها لامتحان التطور وأؤمن بأنه إذا كانت الفصحى تتطور بالاتجاه إلى البساطة فالعامية سوف ترتقي اقترابًا إلى الفصحى.... ولكني أخالف الأستاذ عزيز أباظة في أمرين، الأول هو أنني لا أوافق على أن يتخذ هذا الموقف ذريعة لشن حرب صليبية ضد الذين يُقدِّمون محاولات فنية باللغة العامية ولا أقر الذين ينكرون على العامية قدرتها الفائقة على التعبير في بعض المجالات».

ويضيف بهاء الدين: «الأمر الثاني، هو أنه مهما كان الرأي، فإن من حق عزيز أباظة أن ينادي بما يشاء ويدافع عما يعتقده، ولكن ليس في هذا المجال ولا في هذه المناسبة أن يتخذ من منبر عيد العلم ومناسبته مجالًا لشن هذه الحملة».

وأشار أحمد بهاء الدين إلى أن عزيز أباظة «كان يعلم مقدمًا أنه قد حصل على تقدير الدولة لقاء أعمال مسرحية باللغة الفصحى، فوراءه في الصف آخرون حصلوا على تقدير الدولة لقاء أعمال مسرحية باللغة العامية، كالمؤلف المسرحي سعد الدين وهبة فضلًا عن صلاح جاهين ومرسي جميل عزيز وأم كلثوم وعبدالوهاب الذين يؤدون باللغة العامية، فأي خروج عن الذوق وأي استغلال للفرصة أسوأ من أن ينتهز المتحدث باسم الفائزين بالجوائز هذه الفرصة ليهاجم فريقًا آخر من الحاصلين على الجوائز من نفس اليد وفي نفس المناسبة؟».

بدورها، نشرت مجلة «آخر ساعة» في مطلع عام 1956 تحقيقًا وحوارًا بعنوان «القصة الطويلة ماتت إلى الأبد! »، مع عنوان أسفل منه يقول «إذا أردنا أن نحرص على يادهوتي».

يناقش التحقيق قضيتين مهمتين، القضية الأولى هي القصة الطويلة ومستقبلها وهل ماتت كعمل فني أمام القصة القصيرة في ظل القراء المستهلكين والعصر الذري ومشكلات الناس التي تتطلب جهدًا أيسر في الكتابة والقراءة على السواء، والقضية الثانية هي قضية لغة الكتابة ... هل تكون العامية أم الفصحى؟

جرى الحوار مع ثلاثة أدباء وهم نجيب محفوظ ويحيى حقي وعلي أحمد باكثير. نجيب محفوظ رأى أن اللغة الأنسب هي «الفصحى البسيطة» وهي لغة اليوميات والمذكرات والصحف وكتب المطالعة، ويصفها نجيب محفوظ بأنها الفصحى المتطورة الهادفة للتعبير عن الروح المصرية وهي اللغة الوحيدة التي تُقرأ في مصر دون عناء وفي جميع العالم العربي. ويبرر تعصبه ضد العامية بأنها لغة إقليمية ذات لهجات متعددة ولو قُدِّر لها أن تحل محل العربية لأصيبت العقلية العربية في الصميم، بل لتمزقت الوحدة المصرية نفسها وعادت إلى الوراء.. إلى ما وراء عهد مينا موحد القطرين.

ويؤكد نجيب محفوظ أن دعاة العامية واحد من ثلاثة:

* جاهل باللغة العربية.

* عالم بها، غير أنه موسوس في و اقعيته لدرجة النقل الحرفي.

* عدو لها، لأسباب منافية لروح العصر الذي يجب أن يتطلع إلى التسامح والعالمية.

ظل نجيب محفوظ متمسكًا برأيه في الكتابة بالفصحى وعدم إقحام العامية في الأدب حتى وفاته، وتمسكه بالفصحى في روايات تدور أحداثها

وأبطالها في قاع الحارة المصرية وضعه محل نقد عنيف من بعض النقاد مثل د.محمود أمين العالم ود.عبدالعظيم أنيس وغيرهما.

أما يحيى حقي فقد كان رأيه أكثر دبلوماسية وحِدة من نجيب محفوظ، فقال إن الحديث عن الفصحى والعامية يحتاج إلى دراسة تطور هاتين اللغتين عندنا في الحقبة الأخيرة لنرى ماذا حل بكل منهما، فإذا كانت بعض الكلمات العامية تندس في كتابات الفصحاء فكثير من كلمات الفصحى قد وجدت مكانها في كلام العامة.. ثم أن هناك مسألة تحتاج إلى درس دقيق، هل العامية لغة منطوقة فحسب أو لغة تصلح للكتابة أيضًا بالأحرف العربية؟!

ثم يسترسل حقي قائلًا: «أعتقد أن الله سبحانه وتعالى قد صان الفصحى من الابتذال بحرف واحد هو حرف «القاف» الذي سميت به إحدى سور القرآن الكريم ولعلها أحد أسراره، ففي العامية تقلب «همزة»، والهمزة في الأصل مشكلة من أكبر مشكلات كتابة الفصحى. وكم ضربنا أساتذتنا في المدرسة حين نخطئ في رسم ألفاظ مثل لآلئ و تلألأ وغير ذلك، فما بالك إذا كانت الهمزة في الأصل قافًا. هل تُكتب قال «آل»، وإذا فعلنا فكم من القراء حين يرى هذا اللفظ يقرأه من فوره على صحته؟.. ألا يحتاج إلى شيء من التمعن حتى يعلم أنه «قال». ألا يكون هذا اعترافًا صريحًا بأن اللغة العامية لا تصلح للكتابة بالحروف الفصحى؟».

أما علي أحمد باكثير فيعرض وجهة نظره فيرى أن الذين ينادون باستعمال العامية لغة للأدب إما مخطئون واهمون أو مغرضون يهدفون إلى غرض آخر بعيد جدًا عن الغرض الفني، ولو دقق الأولون النظر لأدركوا أن الواقعية الفنية غير الواقعية الزمنية والأولى هي روح الأدب منذ كان. ولو سلَّمنا جدلًا بأن اللغة العامية تخدم هذه الواقعية الفنية في بعض الأحوال كالحوار الذي يدور بين أشخاص القصة، فإن ما يخسره أدبنا بعدم استعمال اللغة الفصيحة السهلة التي يشترك في فهمها الملايين من أبناء

البلاد العربية والملمين بها من أبناء الأقطار الإسلامية يفوق المزية المزعومة للغة العامية الضيقة التي تختلف حتى في القطر الواحد بين إقليم و إقليم[63].

واختتم التحقيق الصحفي بعدة نتائج، منها أن الدعوة إلى العامية دعوة إلى الانفصال عن تراثنا الأدبي القديم، وأن دعاة العامية يضعون العراقيل في خط تطورنا الأدبي والبلبلة في أذواقنا ومستوانا الأصيل، وأن مصر لم تتبوأ مركزها الأدبي والعربي الجليل إلا بثقافتها وأدبها وعظمتها التي تتجلى في هذه الآثار المكتوبة، «تُرى هل يؤمن عاقل واحد بأن تتخلى مصر عن هذه الأمجاد التاريخية حرصًا على «يادهوتي» و«تلت التلاتة كام»؟!

في العام التالي (1957) وفي اجتماع جمعية الأدباء، اقترح محمود تيمور اقتراحًا جديدًا لمزج اللغة العامية بالفصحى، وهو التنقيب عن الكلمات العامية ذات الأصل الفصيح والتي يأنف الكتاب والأدباء من وضعها جنبًا إلى جنب مع الكلمات العربية الفصحى، لا لشيء إلا لأن العامة قد استعملوها وجرت على ألسنتهم في الشوارع والبيوت «ماذا يحدث مثلًا لو أنك وجدت و أنت تقرأ أحد كتب طه حسين كلمة «بصبص» أو «تشعبط» ما الذي يحدث؟! .. لا ينبغي أن يحدث شيء.. فبصبص أصلها عربي تمامًا مثل تغزل أو ربما تكون أقدم منها أصلًا.

ملخص دعوة محمود تيمور هي أخذ كلمات من العامية ذات الأصل الفصيح وتزويد الفصحى بها، ولكن محاولاته وجدت اعتراضًا شديدًا من قِبل بعض الحضور، ومنهم من اتهم دعوة تيمور بأن فيها شيئًا من أساليب الاستعمار. وثار تيمور قائلًا: «إنني لا أريد أن أنحط بالفصحى إلى العامية و إنما أريد أن أرتفع بالعامية إلى الفصحى».

[63] شهدي عطية، الكتابة بالعامية.. ظاهرة جديدة أم خلاف قديم؟، موقع «إعلام» الإلكتروني، 29 فبراير 2020.

العلم نور!

يكثر الحديث عن تطوير المناهج والعملية التعليمية بين الفينة والأخرى، لكننا في كل مرة نسمع قعقعة ولا نرى طحناً.

نظامنا التعليمي لا يمكن أن يُنتِج إلا نساء ورجالًا من النوع الذي يحفظ ولا يفكر ولا يناقش ولا يتخيل ولا يشعر. هم في أحسن الأحوال مثل أجهزة الكمبيوتر.. أبديون ومرتبطون دوماً بنصوص ومتون، وفي أسوأ الأحوال مثل أجهزة الكمبيوتر.. بصلاحية محدودة وأداء غير منتظم وهوية مرتبكة.

حاضرنا البائس وثيق الصلة بالنظام التعليمي العجيب الذي يثقل الطالب بمواد نظرية تفوق قدراته، بدلًا من تشجيعه على الابتكار والإبداع والتفكير العلمي، أو تعليمه حرفة، كما يُفترض بالمدرسة الفنية[64].

فتش عن السلطة.

السلطة حاضرة في كل عمليات التعليم: إنها المُلقن الأساسي في مدارس هي «مستعمرات عقاب» يقف على بابها حراس الثقافة السائدة/ الراكدة/ التي تضع حجر الأساس في بناء إنسان على الكتالوغ.

المنظومة المدرسية هي منظومة عقابية في الأساس، ومع ترهُّل الدولة انحدر المستوى إلى ما نراه اليوم من استقبال العام الدراسي في عدة مدارس بخطبة من ضابط شرطة أو جيش أو شيخ من مشايخ التوجيه المعنوي. إنهم مندوبو السلطة الذين يوجهون ملايين التلاميذ إلى مواقعهم في القطيع.. وبالنسبة إلى أبناء ما بعد انهيار زهوة دولة الجنرالات الأحرار واستمرار أنيابهم فقط، كانت الجامعة «فضاء» التحرر من مستعمرات العقاب، حيث الأبواب مفتوحة بلا مندوب للسلطة ولا مناهج بلا رحلات بحث ولا تعليمات، لكن دوائر صغيرة للنقاش والتفكير والاختلاف.. وتمرُّد على الزي الموحد[65].

---

[64] عزت القمحاوي، ماركس لم يعرف العامل المصري.. هذا مؤكد!، جريدة «المصري اليوم»، القاهرة، 15 مارس 2014.

[65] وائل عبدالفتاح، مستعمرات تربية المواطن الصالح (2-2)، جريدة «التحرير»، القاهرة، 22 سبتمبر 2014.

هذه الصور التي رأيناها في الأفلام وسمعنا عنها من روايات الأكبر سناً وقرأنا حكاياتها في روايات وسير ذاتية.. لم نجدها عندما وقفنا على أبواب عليها حراس غلاظ نراهم في أقسام البوليس والشوارع (الحرس الجامعي لم يكن موجودًا قبل نهاية السبعينيات).

هذا الوجود البوليسي لم يكن على البوابة فقط ولكن على كل شيء، فلا شيء بداية من تعيين أستاذ الجامعة وإلى كتابة قصيدة ونشرها في مجلة حائط إلا بإذن من الضابط المسؤول عن الكلية (وله مكتب في كل كلية).. هكذا كانت الجامعة بداية من الثمانينيات ساحة حرب تقف على أبوابها شرطة النظام، ويحتل فضاءها العام منافسوهم أو شركاؤهم من منتظري الخلافة/ ورُسل الوصاية من عناصر الجماعات الخارجة من عباءة الإخوان.

بهذه التركيبة (سلطة على الأبواب وإسلاميون في الساحات) لم تعد الجامعة مفتوحة على المجتمع/ تسللت سطوتها إلى الجامع/ وتحوَّلت إلى مستعمرات، نوع من العقاب الجماعي يسمونها تعليماً/ لكنها طقوس الدخول في قطيع لا يتعلّم/ لكنه يحمل شهادة ليكون شاهدًا على مسار الحداثة المشوَّهة.

على أبواب الجامعة حراس.

لم يكن الأمر كذلك حتى قررت السلطات أن تعيد بناء «مؤسسة العلم» لتصبح مؤسسة تدوير «الثقافة السائدة» ومصانع «المواطن المدجَّن المحشو بالمحفوظات الخالي من قدرات التفكير والنقد وتحرير الخيال».. الجامعة تحوَّلت إلى «مؤسسة حفظ كتالوغ المجتمع» وإنتاج: المواطن حامل الشهادات ومنتظر المنح والعطاءات.

الجامعة أيقونة الحداثة/ شهدت منذ سنوات وبالتحديد بعد انتفاضات الطلاب على السلطة/ بعد الهزيمة العسكرية (يونيو 1967) أو في بداية الانحراف عن مسار الحرب إلى السلام (بعد كامب ديفيد) أصبحت الجامعة عدو السلطة التي أسست أبراجها الحداثية/ ثم مارست داخلها

كوكتيل القمع الموروث من أيام الفراعنة، مرورًا بكل أنواع الغزاة لتصنع نظام استعماروطني يستهلك الحداثة في صنع وترويض قطعانه المخلصة.

الجامعة تغلق أبوابها. السلطة خائفة. لم تحتمل شهورًا دون حُرَّاسها على الأبواب. أعادتهم إلى داخل الحرم التعليمي، وعادت كل مقولات إغلاق فضاء الحرية.. تلك المقولات الناصعة مثل مسحوق الغسيل، اللامعة كالأسطح المصقولة. مقولات مثل «الجامعة للعلم فقط».. تلك المقولات يرددها اليوم الأنيقون المحايدون كرُسل لاستعادة الجماعة من الفوضى، وهم مندوبو دعاية يبيعون مساحيق غسيل الأدمغة، فهل هناك علمٌ دون حرية؟ وكيف توجد الحريات وسط حراس يفتشون الأفكار قبل الحقائب؟

لم يعد أحدٌ مهتماً بالعلم إلا كاستعراض تنتظم فيه صالات المحاضرات دليلًا على انتظام عملية التلقين، وتفريغ حقيبة الأستاذ من «ملازم المذكرات التي أعاد فيها قص ولصق مناهج قديمة مستهلكة»، لتكون قرابين التخرُّج في الجامعة.

الأخطر من ذلك هو تغيير المناهج التعليمية في المدارس وصنع نجوم الوقت دون تدبر أو روية.

من العبث كل العبث أن نعبث بكتب التاريخ المدرسي كل حين، والتواريخ تراوح مكانها، والوقائع لم تفك أسرارها، توليف التاريخ يختلف كلية عن التأريخ وهو علمٌ لو تعلمون عظيم.

والحاصل أن صفحات كتب التاريخ في المناهج الدراسية ضمت في سنوات ما بعد 25 يناير 2011 من المهازل والمساخر حدًا يجعل رفات «هيرودوت» تصرخ في قبره معلنة براءته من أبوته للتاريخ. إن مصر مصابة حالياً بهوس الشخصيات التاريخية، أو قل هي مزيج من الاجتراء والافتراء على التاريخ.

والسؤال هو: كيف نجلّس ثورة في كتب التاريخ وننتقي لها أبطالًا مختلفاً عليهم، ونهدر جهد وتضحيات أبطال لم تكتب سيرتهم، ونؤرخ بالشائع، وليس كل الشائع حقيقياً وليس كل السائد حميدًا.

وفي وقت نحن في أمسّ الحاجة فيه إلى التواصل وتعظيم المتفق وتنحية المختلف، يخرج علينا من يكتب تاريخ ثورتين ٣٠/٢٥ هكذا بلا تروٍّ في الأحكام، ولا تحقيق في الوقائع، ولا تجلية للأدوار، هناك من يكتب التاريخ على هواه، وكيفما اتفق، وحسبما شاع.

لسنا الآن في حاجة ماسة للتدخل في كتب التاريخ للحديث عما جرى في مصر في السنوات الأخيرة، فلنتركها لمؤرخين ثقات، يتوفرون على الأحداث توثيقًا وتمحيصًا، ويؤرخون دون تزلف لحركة أو لجماعة أو بنفي حركة أو جماعة. ربما من الصعب الآن أن نقطع بالأدوار، وصحة الأخبار؛ لأن التاريخ مكانه قاعات البحث والتأصيل، لم نصل بعد إلى مرحلة التاريخ المتفق عليه ليسجل في كتب التاريخ المقررة على طلاب مصر.

اختصار ثورة 30 يونيو في حركة هنا أو حركة هناك ليس عادلًا، واختصار ثورة 25 يناير في حركة هنا أو هناك ليس عادلًا. العدل كل العدل أن نترك التاريخ للمؤرخين، ونتفرغ كلية لاستكمال خارطة الطريق، وعندما نصل إلى اتفاق على تاريخ الثورة 30/25 من حقنا أن نكتب ونسجل الأحداث بحكم صحيح[66].

التاريخ لا يُكتب هكذا عنوة، والثورة لا تُكتب و أبطالها يتنازعون فيما بينهم، وهم على خلاف جد خطير. أما ما دون ذلك فهو عبث، واستخفاف، ولعب بالعقول، ومصادرة على المطلوب، ليست كل الجواهر تلمع، وليست كل النجوم تشع بالضياء، وللقمر وجه آخر يستحق أن يُرى.

---

[66] حمدي رزق، التوليف في كتب التاريخ!!، جريدة «المصري اليوم»، القاهرة، 2 أكتوبر 2014.

رابعاً: تاريخنا

عندما يحكم «العيال»!

خلال العصر المملوكي، حكم «العيال» مصر ما يزيد عن نصف قرن. حدث ذلك عندما كان السلطان يستخلف ابنه الطفل على عرشه، ويموت تاركًا له العرش، فيحكم عامًا أو عامين، يذيق فيها الشعب العذاب بتصرفاته الطائشة وسياسته الصبيانية. وعلى امتداد الحُكم المملوكي، تولى سبعة عشر منهم، ستة تقل أعمارهم عن العاشرة، والبقية تحت 16 سنة[67].

ويشير الكاتب الصحفي صلاح عيسى في كتابه «هوامش المقريزي: حكايات من مصر» إلى أن بعض هؤلاء الحكام كان صغيرًا إلى درجة الضحك، ومنهم الملك المظفر أبو السعادات أحمد ابن السلطان الملك المؤيد أبي النصر شيخ المحمودي.

يقول عنه يوسف بن تغري بردي إنه «تسلطن يوم مات أبوه الملك المؤيد شيخ على مُضي خمس درج من نصف نهار الاثنين تاسع المحرم سنة أربع وعشرين وثمانمائة وعمره يوم بويع بالملك وجلس على سرير السلطنة سنة واحدة وثمانية أشهر وسبعة أيام. وهو السلطان التاسع والعشرون من ملوك الترك وأولادهم والخامس من الجراكسة وأمه خوند سعادات بنت الأمير صرغتمش الناصري أحد أمراء دمشق»[68].

حاكمٌ عمره 20 شهرًا!

ونطالع في «النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة» إنه «لما مات أبوه السلطان الملك المؤيد طلب الملك المظفر هذا من الحريم بالدور السلطانية فأخرج إليهم فبايعوه بالسلطنة بعهد من أبيه إليه بالملك قبل تاريخه وألبسوه خلعة السلطنة وركب فرس النوبة بأبهة السلطنة وشعار الملك من

[6767] صلاح عيسى، هوامش المقريزي: حكايات من مصر، دار الكرمة، القاهرة، ص 2019، ص 50.

[68] يوسف بن تَغري بردي، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، ج 16/2، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1929-1956، ص 212.

باب الستارة بقلعة الجبل ومشت الأمراء بين يديه وهو يبكي من صغر سنه مما أذهله من عظم الغوغاء وقوة الحركة.

«وصار من حوله من الأمراء وغيرهم يشغله بالكلام ويتلطف به ويسكن روعه ويناوله من التحف ما يشغله به عن البكاء، حتى وصل إلى القصر السلطاني من القلعة، فأنزل من على فرسه وحُمِل حتى أجلس على سرير الملك وهو يبكي.

«وقبَّل الأمراء الأرض بين يديه بسرعة ولقبوه بالملك المظفر بحضرة الخليفة المعتضد بالله أبي الفتح داود والقضاة الأربعة ونودي في الحال بالقاهرة ومصر باسمه وسلطنته»[69].

ويروي عيسى في كتابه أن بعض هؤلاء السلاطين الأطفال كان ولدًا شقياً، ومنهم الناصر فرج بن برقوق (1399 - 1405)، وهو الناصر زين الدين أبو السعادات، الذي تسلطن وهو في الثانية عشرة من عمره بعد وفاة والده. هو السلطان السادس والعشرين، والجركسي الثالث، بين سلاطين المماليك، وكانت أمه رومية وتُدعى شيرين.

يقول مؤرخون إنه «كَانَ سلطانًا مهيبًا فَارِسًا كريمًا فتاكًا ظَالِمًا جبارًا منهمكًا على الخمر واللَّذَّات طامعاً في أموال النَّاس»[70].

وبالرغم من صغر سنه، فإنه كان فاحشًا في سلوكه، يشرب الخمر إلى نصف الليل، ثم يخرج إلى الحوش السلطاني بالقلعة وهو سكران، فيستعرض المماليك الذين في السجن ويطلب سكاكين حامية يذبحهم بها، ويدوس على وجوه بعضهم بأقدامه، ثم يبول عليهم أو يصب النبيذ على أجسادهم.

---

[69] المرجع نفسه.

[70] محمد بن علي بن محمد الشوكاني، البدر الطالع بمحاسن من بعد القرن السابع، ج 2، دار ابن كثير، دمشق، 2006، ص 26.

وينقل عيسى عن إبن إياس في تاريخه قائلًا إن «الناصر فرج ذبح من أولئك المساكين نحو ألفي مملوك، بمتوسط عشرين في الليلة الواحدة».

وفي العام 901هـ/1495م، وبينما السلطان الأشرف سيف الدين قايتباي يُنازِع الموت، استغل قائد الجيش الأمير تمراز الشمسي هذه اللحظات المفصلية ليمكِّن لنفسه بالسلطنة من بعد الأشرف قايتباي. لقد أشار على السلطان وهو في نزعه الأخير أن يوصي بالسلطنة من بعده لابنه الأمير محمد بن قايتباي، غير أن قايتباي لم يكن يدري ما يحدث، فاستغل قائد الجيش هذه الحالة، وخرج على القضاة الأربعة زاعمًا أن السلطان أوصى لابنه محمدٍ من بعده. ويُعلِّق المؤرخ الكبير ابن إياس على ذلك بقوله: «فهذا كله جرى والأشرف قايتباي في النزع، ولم يشعر بما وقع من هذه الأمور، ولو كان واعيًا لما مكَّن الأمراء بأن يسلطنوا ولده، ولا كان ذلك قصده»[71].

كان محمد بن قايتباي فتى في الرابعة عشرة من عُمره، اعتبره كبار المماليك صيدًا سهلًا، وصورة يمكن أن يتحكموا من خلفها بحبال اللعبة والسياسة، ويستأثروا على الثروات والمناصب، ويديروا البلاد كيفما أرادوا، لا سيما قائد الجيش (أتابك الجيش) الأمير تمراز الشمسي، الذي أراد أن يجعل هذا الفتى تكئة يتكئ عليها للوصول إلى منصب السلطنة ذاته، وكان في الوقت ذاته ابن خالة السلطان.

غير أن المنافسين على العرش كانوا كثُرًا، يملكون من القوة المالية والعسكرية بمقدار ما يملكه تمراز الشمسي، وعلى الرأس منهم قائد الإسطبلات العسكرية الأمير قنصوه خمسمائة الذي استطاع أن يدبِّر حيلة بمعاونة كبار الأمراء أوقع فيها الأمير تمراز الشمسي و انقلب عليه، ثم أرسله إلى سجن الإسكندرية، ليرتقي من خلفه إلى قيادة الجيش المملوكي، ويصبح

---

[71] محمد بن أحمد بن إياس، بدائع الزهور في وقائع الدهور، ج 3، تحقيق: محمد مصطفى، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، 2008، ص 333.

المستأثر الجديد بخيوط الحُكم من خلف السلطان الصبي محمد بن قايتباي[72].

كان السلطان محمد بن قايتباي لا يدري ما يحدث من خلفه، بل اشتُهر عنه لعبه ولهوه، وقد حاول الأمير قنصوه خمسمائة -الذي سُمي بهذا لأن السلطان قايتباي اشتراه بخمسمائة دينار- أن يوقفه عن هذه الأفعال فلم يستطع، ويحكي لنا ابن إياس هذا المشهد الغريب الذي يدلل على مدى الانحطاط الذي وصل له الإدارك والعقل المملوكي آنذاك، بقوله إن الأمير أمر أربعة من الحرس السلطاني الخاص: «يمنعونه من اللعب مع أولاد العوام ومن كلِّ تصرُّف سيئ... ومع ذلك فما ارعوى ولا حصل من هذا طائل، وزاد في الطيشان»[73].

بعد صراع دموي على السلطة والسلطان، أعيدت المبايعة من جديد للسلطان الصبي الناصر محمد بن قايتباي، وأصبح هذا الفتى محاطًا بعدد من أقاربه في كبار مناصب الدولة المملوكية، وهم الأمير تمراز الشمسي ابن خالة السلطان في قيادة الجيش، والأمير قايت عم السلطان في منصب الزردكاشية الكبرى، وهي رئاسة مصانع الأسلحة والذخيرة، والأمير قنصوه خمسمائة خال السلطان في منصب المستشار والوزير والأستادار (المشرف على القصور السلطانية) فضلًا عن منصب مفتش خزائن الأشربة والطعام (شاد الشراب خاناه)[74].

بالرغم من هذه الأحداث، ومن سيطرة السلطان و أقربائه على مفاصل الدولة الأمنية والعسكرية وعلى قيادتها من قلعة الجبل، فإن سوء تربية الناصر محمد بن قايتباي الذي كان ينشغل باللعب مع العوام، ولا يتقيد

---

[72]شمس الدين محمد بن عبدالرحمن السخاوي، الضوء اللامع لأهل القرن التاسع، جـ 6، دار الجيل، بيروت، 1992، ص 199-200.

[73]محمد بن أحمد بن إياس، مرجع سابق، ص 338.

[7474]محمد شعبان أيوب، دولة المماليك، تاريخ المماليك السياسي والعسكري، مؤسسة اقرأ للنشر والتوزيع، القاهرة، 2015، ص520.

بالأخلاق، ووصل به سوء التصرف إلى تقليد بائعي الأسواق، ثم إلى استحلال الدماء وسوء التصرف في منصب السلطنة، كل ذلك أدى إلى احتقار المماليك له، لا سيما طائفة المماليك «الجُلبان» وهم العساكر والأمراء المماليك الذين جلبهم السلاطين السابقون، وصاروا منذ زمن أزمة تهدد سلامة وأمن دولة المماليك.

دأب المماليك الجلبان على تهديد الأمن العام، وعلى النهب والسلب كلما تأخرت رواتبهم، وصاروا بالتزامن مع طيش وسوء تدبير السلطان محمد بن قايتباي أكبر مصيبتين ابتلي بهما الناس في تلك الأوقات، ولم يجد هذا الفتى لسد نهم المماليك الجلبان إلا أسلوب المصادرة والبطش بعامة الناس، يقول ابن إياس: «فجُمعت تلك الأموال من الناس بالضرب والحبس والتراسيم، وحصل لهم غاية المشقة بسبب ذلك، فكثر الدعاء على السلطان وخاله، وقد تزايد الظلم والجور في تلك الأيام إلى الغاية»[75].

أدت هذه الأحداث إلى استغلال بعض كبار الأمراء لمحاولة تحقيق أطماعهم ورغباتهم بالحصول عليها من طريق الابتزاز والضغط، مثل الأمير آقبردي الدوادار «سكرتير السلطان» بطلبه الحصول على ولاية دمشق ليكون أميرًا عليها (نائب)، الأمر الذي رفضه السلطان الناصر وكبار المحيطين به خوفًا من انقلاب آقبردي عليهم واستقلاله بالشام، فلجأ الفريقان إلى الحل العسكري كالعادة، حيث أفضى إلى مقتل الأمير تمراز الشمسي قائد الجيش المملوكي، وهروب آقبردي إلى ولاية دلغادر في قلب الأناضول التي وقفت على الدوام ضد المماليك زمن السلطان قايتباي، وكانت خسارة فادحة حين لجأ آقبردي إليهم[76].

مع مرور الأيام كان السلطان الفتى أو السلطان المراهق محمد بن قايتباي يزداد طغيانًا وإجرامًا، فكان يتلذذ بالقتل وإهراق الدماء؛ إذ دأب

---

[75] محمد بن أحمد بن إياس، مرجع سابق، ص 394.
[76] محمد شعبان أيوب، مرجع سابق.

على إخراج المسجونين من السجون، وتعلم من المشاعلي الذي كانت مهمته إعدام المجرمين (عشماوي ذلك العصر) كيف يكون القتل، وسرعان ما كان يقتلهم بنفسه وهم لا جريمة لهم سوى قضاء عقوبة السجن، بل بلغت ساديته حدًّا كان يقطع فيه ضحاياه إلى نصفين، ثم وصل إجرامه إلى حد قطع آذانهم و أيديهم وألسنتهم.[77]

كان هذا السلطان مراهقًا شريرًا، منع الناس من الخروج ليلًا في الشوارع، وعاقب النساء، بقطع أجزاء معينة من أجسادهن، ينظمها في خيط كالمسبحة لتكون دليلًا على فتوته الجنسية.

ووصل به الأمر أن هجم يومًا على جارية، فقيّدها ثم شرع يسلخ جلدها عنها كالجزارين، وهي حية تصرخ وتستغيث. وجاءت أمه على الضجة ومعها رجال القصر، وأخذوا يستشفعونه ليترك الجارية، فلم يستجب لأحد، وظل منهمكًا في عمله، وعندما أتم سلخ الجارية حشا جلدها بثياب كثيرة، وخرج لمن كانوا بانتظاره فعرض عليهم فنه وفاخر أمامهم بأن الجزارين يعجزون عن إتقان عملية السلخ كما أتقنها[78].

لقد صدق ابن إياس حين قال عن الناصر محمد بن قايتباي بأسلوبه القريب من العامية: «قد بهدل حُرمة المملكة في أيامه، ولم يتَّبع طريقة الملوك السالفة في إقامة حرمة السلطنة، وصار على طريقة والي الشرطة» في الشطط في زجر الناس، وقتلهم دون وجه حق، والاستيلاء على أموالهم غصبًا وقهرًا، وعدم إلجام المماليك الجلبان عن مظالمهم.

قرر الجميع التخلص من هذا السلطان المراهق الذي بلغ السابعة عشرة من عمره، ونفَّذ فيه حد القتل وهو يتنزه في متنزهات وبساتين الجيزة، بعد ثلاث سنوات من العذاب والإجرام الذي شهدته مصر في زمنه، وذلك في

---

[77] د.إبراهيم علي طرخان، مصر في عصر دولة المماليك الجراكسة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ص41.

[7878] صلاح عيسى، هوامش المقريزي: حكايات من مصر، مرجع سابق، ص 50.

الخامس عشر من ربيع الأول من عام 904هـ/أكتوبر 1498م، ليدخل المماليك في مرحلة جديدة من الانقلابات العسكرية، وإهراق الدماء!

الفلاكة والمفلوكون.. تاريخ الفقر

يزخر التراث العربي بالمؤلفات التي تتناول جوانب وأحوالًا من حياة المجتمع وفئات ليست من النوع المشهور أو البادي على السطح، فقد كتب المؤلف العربي في العاهات والأخلاق والقدرات العقلية وفي أوضاع المرأة وفي حالات خاصة من النسب، وتكلّم حتى عن نهاية الحياة.

كتب الجاحظ في «البرصان والعرجان والحولان والعميان»، وكان الهيثم بن عدي قد سبقه إلى هذا الطريق، كما كتب الجاحظ عن السود والبيض والجواري والغلمان ولحقه آخرون فكتبوا في هذين المجالين. وبالمثل كتب عن «البخلاء» ليتحدّث أبو هلال العسكري عن الكرماء، وكتب الخطيب البغدادي في التطفيل وحكايات الطفيليين. كذلك تحدّث الجاحظ عن «أخبار الحمقى والمغفلين» وتحدّث في المقابل عن «الأذكياء».

وبينما كتب محمد بن السائب الكلبي كتاب «الموؤدات»، يسجل محمد بن حبيب أسماء المغتالين من الأشراف في الجاهلية والإسلام، وكتب محمد بن عبدالله المسيحي كتابًا عن الغرق والشرق في ذكر من مات غرقًا أو شرقًا. وكتب السجستاني عن المعمرين خاصة، وكتب ابن الجوزي عن أعمار الأعيان عامة، كما كتب محمد بن حبيب عمن نُسِب إلى أمه من الشعراء، وكتب الفيروزآبادي «تحفة الأبيه فيمن نسب إلى غير أبيه».

أما الأحوال الخاصة بالمرأة فقد كتب فيها «أدب النساء» لعبدالملك بن حبيب و«المردفات من قريش» وهن النساء اللائي تزوجن زوجًا بعد آخر لعلي بن محمد المدائني و«النسوة المتعبدات الصوفيات» لأبي عبدالرحمن السلمي و«نساء الخلفاء من الحرائر والإماء» لعلي بن أنجب المعروف بابن الساعي.

ولا يفوتنا الحديث عن كتاب «الفلاكة والمفلوكون» أو «تسلية الأدباء وأسوة الفقراء فيمن تقدمته الفلاكة من الكبراء»، لمؤلفه أحمد بن علي

الدلجي المصري الذي توفي 1210 هـ /1795 م. والدلجي هو شهاب الدين أحمد بن علي بن عبدالله المصري ثم الدمشقي الشافعي. ولد في قرية دلجة وهي قرية ترجع إلى العصور الفرعونية القديمة كما ذكر بعض المؤرخين القدامى، وفي العصر الحديث كانت تابعة لمركز ديروط بمحافظة أسيوط، ثم صارت الآن تابعة لمركز دير مواس محافظة المنيا.

اشتغل بمصر وبرع في النحو وغيره من العلوم العقلية، ثم توجه إلى طرابلس الشام فأقام بها، ثم انتقل إلى دمشق ودرس بالمدرسة الأتابكية بالصالحية واشتغل بالجامع الأموي. ترك الدلجي عدة مؤلفات لم يصل إلينا منها سوى كتاب «الفلاكة والمفلوكون»[79].

يعالج الكتاب قضية الإهمال والتهميش والفقر والحرمان، ويعد دراسة لم يسبق المؤلف إليها أحد أو يلحق بها عن ظاهرة الصعلكة والإملاق التي تنشأ عادة في عصور القهر والاضطرابات.

وكانت الطبعة الأولى من كتاب «الفلاكة والمفلوكون» صدرت في أوائل القرن العشرين الميلادي عن مكتبة ومطبعة «الشعب» المصرية وقدّم لها خليل صادق، وهي النسخة التي اعتمدت عليها طبعة سلسلة «الذخائر» الصادرة في القاهرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة عام 2003.

لم يفت الإمام أحمد بن علي الدلجي في كتابه «الفلاكة والمفلوكون» الذي وضعه في القرن التاسع الهجري، أن ينظر إلى الفقراء بوصفهم طبقة يراد لها أن تؤمن بأقدار الله التي حكمت عليهم بالفقر، وأن يغضّوا الطرف عمّن يحتكر الثروة ليمعن في إفقارهم. والفلاكة هنا أكثر دلالة من الفقر، والمفلوك هو «الرجل غير المحظوظ المهمل في الناس لإملاقه وفقره». وهو مصطلح يعود إلى العصر المملوكي الذي عاش فيه المؤلف، الذي يرى أن الفلاكة تعبير عن الغربة والاغتراب في مجتمع ينحاز إلى الثراء وتتفرد ثقافته

---

[79] محمد سيد بركة، الفلاكة والمفلوكون، مجلة «تراث» أبوظبي، العدد 232، فبراير 2019.

الرسمية بمفاضلة الغني على الفقير، في مركزه وحضوره الاجتماعي وسلوكه، وحتى في آخرته وحكْم السماء عليه.

الكتاب محاولة انقلاب على مفاهيم عصره -وعصرنا إذا أردنا مقاربته- ليس من باب التحيّز الأعمى للفقير، بل بنفي القدرية، وهو ما يؤكد علمية الدلجي وخطه الفلسفي والعقلاني، حيث يحمّل طبقة الأثرياء مسؤولية إفقار غيرهم و إبقائهم متذللين لهم للحفاظ على مستواهم الاقتصادي.

يسهب الكاتب في وصف حال المفلوكين، وتعداد آفاتهم، وفي مقدمها النزق، والعزلة عن الناس، ويؤكد أنه «متى استولى القهر والغلبة على شخص، حدثت فيه أخلاق رديئة من الكذب والتخبيب وفساد الطوية والخبث والخديعة...». ويحاول الربط بين القهر الذي تستحكم بالمفلوك وبين أوصاف اليهود، بحسب الدلجي الذي يحاول تفسير السلوك الاجتماعي لأتباع إحدى الديانات عبر التاريخ. من جهة أخرى، يستشهد برسائل الخلفاء إلى مؤدّبي أولادهم، ومنهم هارون الرشيد، وتيقظهم إلى مسألة خطرة بأنه إذا استحلى الابن الفراغ، فسيقوده حتمًا إلى الفلاكة، وحينها يستهون به الناس ولا يقيمون لغضبه وزنًا.

ويقرن الدلجي بين الغنى والتمدن، ويشدد على أن الاجتماع بين المفلوكين ومن هم أكثر فلاكة لا فائدة منه؛ لأن حكمة التمدّن مفقودة فيهما، وغاية الاجتماع بهما تضاعف الفلاكة وتكاثفها، خلافًا لاجتماع الأغنياء وتمدنهم.

ويتولع المفلوكون بالسفر والبحث عن حظهم المفتقد في أوطانهم، وربما تلاقت هذه النظرة مع مقولة منسوبة إلى الإمام علي: «الفقر في الوطن غربة، والغنى في الغربة وطن»، كما يتعلق المفلوكون بالأسباب المستحيلة كالنجوم والكيمياء والحرف الهوائية الضعيفة ومنها شهادة الزور. ويكشف الدلجي الأغنياء الذين يقاومون كساد الأسواق بالغش والاستعانة بوكلاء السوء والتحالف مع الملك، مستشهدًا بقول النبي محمد ﷺ: «ما دخلت

السكة (النقد) دار قوم إلا دخلها الذل». وفي توثيقه للعلماء المفلوكين، ينبّه الدلجي إلى فلاكة مالية تتعلق بالفاقة، وفلاكة معنوية تتعلق بالقبح في الخَلْق والخُلق، مؤكدًا تحققه من كتب المؤرخين في جمعه أسماء العلماء الفقراء وسيرهم.

تشير د.زينب محمود الخضيري، أستاذ فلسفة العصور الوسطى بجامعة القاهرة، ببحث مطول إلى أن الكتاب لم يكتف بطرح قضية الفلاكة أو الفقر والتهميش بمعناها الاجتماعي بل أيضًا طرحها كقضية كلامية وأخلاقية ونفسية.

وترى د.الخضيري من هنا أن الكتاب يعد تأصيلًا وامتدادًا لمشروع ابن خلدون؛ حيث يطرح لأول مرة مشكلة الفقر من منظار علمي، حيث توفي الكاتب بعد قيام الثورة الفرنسية بست سنوات وقبل الحملة الفرنسية على مصر بثلاث سنوات، وقبل أن ينتهي أوغست كونت من محاضرته الشهيرة في الفلسفة الوضعية بسبعة وأربعين عامًا.

وتضيف د.الخضيري أن الدلجي استخدم منهج الاستقراء والقياس من خلال الو اقع المتعين وتأمله ودراسته بعناية، وقد جرى في الكتاب بشكل لافت الفصل بين المقدس والدنيوي رغم الحفاظ على العقيدة وعدم المساس بها.

يفتتح الدلجي كتابه قائلًا: «منحتكم يا معشر إخو اني المفاليك كتابًا بديع المثال، منسوجًا على غير منوال»، ثم هو يوضح سبب كتابة الكتاب قائلًا: «كان المحرك لهذه الكتابة أن سائلًا سأل عن السبب في علية الفلاكة والإهمال على نوع الإنسان، فصادف مني نشاطًا للكلام في ذلك نفثة مصدور وضربة موتور، ونارًا ساكنة ألقمها حطبًا، ودعوة و افقت إرادة ومطلبًا».

يوضح الدلجي في البداية منشأ الاسم: المفلوك، و أنه تلقى اللفظة من أفاضل العجم، وأنهم يستعملونها ليدلوا على الرجل غير المحظوظ المهمل

في الناس لإملاقه وفقره. ويبيّن أن كلمة الفلاكة من فلاكت بالتاء المفتوحة الساكنة، وهي كلمة فارسية بمعني العجز والمذلة والفاقة. والمفلوكون هم الفقراء العاجزون.

والفلاكة لدى الدلجي أربعة أنواع:

أولها الفلاكة المالية، وهي تتعلق بمن يصبح عاجزًا عن كسب قوته بالوسائل الطبيعية فيتعلق بأسباب مستحيلة مثل التنجيم والكيمياء كذلك الاشتغال بحرف لا تحتاج إلى جهد وليس لها صفة الاستقرار وهي حرف يطلق عليها الحرف الهو ائية الضعيفة الصدفية. وترصد د.الخضيري مثالًا لتلك المهن إضاعة الشهود لغير المعروف والدلالة لغير المشهود.

أما النوع الثاني من الفلاكة فهو الفلاكة الحالية التي يلخصها الدلجي في أنها تعذر المقاصد و انعدامها بحيث تصير الفلاكة حالًا ووصفًا ذاتيًا للشخص في أفعاله و أقواله دفعًا وتحصيلًا، حكمًا وتعليلًا.

ويبيّن الدلجي أن للفلاكة آفات كثيرة، منها: ضيق الصدر والنزق وسوء العشرة والعزلة، وقد يلزمها القهر المؤدي إلى الكذب والخبث والخديعة، وإذا استولت الفلاكة على عالم أو فاضل لزمته بسببها آلام عقلية، وهو بذلك يحلل ظاهرة غر ابة الأطوار المعروفة عن العلماء والفنانين والفلاسفة والشعراء والأدباء، ويردها إلى الفقر وضيق ذات اليد وأنها ليست متعلقة حتمًا بالعلم والأدب كما هو شائع لدى الناس.

134 عالمًا وأديبًا عانوا الفلاكة لرأي خالف السائد أو مخاصمة لولي وسلطان، ففضلوا العزلة أو الاعتكاف على الخمر منكبين على علمهم، وقد لا يفطن كثيرون إلى علوّ مكانة بعضهم في ثقافتنا وخلودهم، رغم ما تعرضوا له من تهميش أثناء حياتهم، لكن لا يخلو الأمر من إقصاء متعمد للبعض الآخر حتى يومنا هذا.

ويذكر الدلجي من العلماء المفلوكين الذين عاشوا فقراء أو تعرضوا للسجن والاضطهاد: القاضي عبدالوهاب، والأخفش إمام اللغة والأدب والنحو مات عام 315 هـ غمًا عندما نهره الوزير العباسي أبو الحسن علي بن عيسى، والترمذي المحدث إمام الشافعية في عصره (توفي عام 295هـ)، والحافظ عبدالغني المقدسي، والخليل الفراهيدي واضع علم العروض وأوزان الشعر، والطبري شيخ الشافعية (توفي عام 450هـ)، وابن خلكان مؤلف كتاب «وفيات الأعيان» من أشهر كتب التراجم في التراث العربي، والشيرازي إمام عصره في المعقولات (توفي عام 710هـ)، وابن دريد إمام عصره في اللغة والأدب، وابن هانئ الأندلسي الشاعر المشهور، وابن الخشاب البغدادي، وعلاء الدين الباجي، وواصل بن عطاء إمام المعتزلة، وسيبويه حجة النحو (توفي عام 180هـ وعمره 32 عاما)، والقاضي شريك، وأبو بكر النيسابوري، وابن حزم، وإن كان غنيًا ووزيرًا وابن عائلة علم ونفوذ، فقد شرد وتوفي في الصحراء عام 456هـ، وابن دحية الكلبي، والشاطبي إمام القراءات وأصول الفقه، وياقوت الحموي مؤلف «معجم الأدباء» و«معجم البلدان»، وأبو حامد الأسفرايني، ونفطويه وابن خزيمة وأبو الفضل الميداني وأبو العلاء الهمذاني، وابن الجصاص، والفارابي إمام الفلاسفة العرب بلا منازع عمل ناطورًا ببستان في دمشق، وهو في ذروة علمه وشهرته، والهروي، والبيهقي المحدث، والإصطخري عالم الجغرافيا والرحلات «المسالك والممالك»، والحريري صاحب المقامات، والنووي إمام الشافعية ومؤلف كتاب «المغني» أهم مرجع في الفقه الشافعي، وروى وشرح صحيح مسلم، كان يأكل وجبة واحدة في اليوم مما يرسله له أبوه من بلدته نوى في حوران، وكان يقيم في دمشق في المسجد الأموي، وكان طعامه دائمًا من الكعك اليابس والفواكه المجففة وملبسه من الثياب المرقعة ومالك بن أنس والشافعي وأحمد بن حنبل سُجن وعُذب وأبو حنيفة سُجن وعُذب والبخاري سُجن وعُذب والنسائي.. وغيرهم.

مقهى «ريش».. مشطٌ في ليل القاهرة

بعض الكتب عينٌ ترى من كل الزوايا، ويدٌ تُنقذ جوهر الزمن.

وتعدد المداخل هو أحد أوجه الثراء في كتاب ميسون صقر «مقهى ريش: عينٌ على مصر» (نهضة مصر، 2021)، فالباحثة (ولا نقول الكاتبة؛ لأن جهد البحث هنا كبيرٌ ومُقدّر) أحاطت بالموضوع من مختلف جوانبه، حتى أنها بدأت في التركيز على مقهى «ريش» اعتبارًا من الصفحة 261، و أفردت له بعد ذلك حوالي 400 صفحة من هذا الكتاب الضخم (654 من القطع الكبير).

تتناثر على صفحات الكتاب قضايا بالغة الأهمية، من تاريخ القاهرة الخديوية وعمرانها وميادينها، إلى المقاهي في حاضرة القاهرة، مرورًا بأدوار الشوام والأرمن واليهود في مرحلة التحولات الكبرى في تاريخ مصر، فضلًا عن مسائل الفن والسياسة التي تختلط بالتاريخ فتصنع مزيجها الخاص.

تُقدِّم ميسون القاسمي صورًا سردية حية لواقعٍ تحلَّل بحكم الزمن ولا يمكن إعادته ولا تذوقه، وهي في هذا العمل المهم والشامل تسعى إلى تثبيت اللحظة بجمالها لفترةٍ أطول، وتستعرض الحكاية التي تأخذ أسطوريتها من تعدُّد طرق سردها.

الكتاب، إذن، وثيقة نادرة زاخرة بالمعلومات والمصادر والصور، عن قطعة من أرض مصر (منطقة وسط البلد ككل وليس مقهى «ريش» فحسب) وفترة زمنية ممتدة من عمر هذا البلد، حتى أن القارئ بوسعه أن يعتبر الكتاب الذي بين يديه العُمدة في مجاله والشامل في موضوعه.

ليس أمامك سوى أن تنظر بعين التقدير إلى الجهد الهائل الذي بذلته الباحثة لجمع مادة كتابها، فقد استغرق منها حوالي ثمانية أعوام؛ إذ بدأت منذ العام 2013 بمسحٍ كامل لمعظم الجرائد والمجلات الورقية لدى مالك مقهى «ريش»، مجدي عبدالملاك (توفي عام 2015)، وعمل تصوير ضوئي

لكلٍ منها، كصورة يمكن حفظها إلكترونيًا بدلًا من الورق المعرض للتلف، ثم كتبت كل ورقة منها مرة أخرى بشكلٍ واضح على برنامج «وورد» حتى يتسنى قراءتها وطباعتها وأخذ نسخ ومقتطفات منها، وكان عدد ما كتب 173 موضوعًا. أجرت الباحثة بعد ذلك مسحًا إلكترونيًا شاملًا لكل ما يتعلق بمقهى «ريش» أو مطعم مقهى «ريش» وحفظت منه أيضًا نسخة إلكترونية كصورة للموقع، ووضع رابط يُذهب إليه مباشرة وحفظته، وكان عدد هذه المو اقع 112 موقعًا.

في مرحلة لاحقة، بدأت ميسون صقر في البحث عن الصور وحفظها، وشرعت في تقسيم المادة إلى: سيرة مكان، مقهى «ريش» الثقافي، ليالي الفن، مقهى «ريش» الاجتماعي، ثم وضعت جزءًا عن مطعم مقهى «ريش»، وآخر عن أرشيف مقهى «ريش». بدأت بعد ذلك في في تقسيم كل قسم إلى أقسام أخرى، ففي سيرة مكان مثلًا قسّمته إلى أربعة أقسام، تاريخ مقهى «ريش» ترميم و افتتاح مقهى «ريش»، واستعادة مقهى «ريش»، وكتبت في كلٍ منها شرحًا لأهمية كل قسم وما فيه من محتويات.

لا عجب، إذن، أن يخرج الكتاب في صور أرشيف شامل للحياة الثقافية والاجتماعية في القاهرة، وأن يضم طبقات متعددة للحكي، وخاصة حين تتطرق الباحثة (من بداية الجزء الثالث إلى نهاية الكتاب) إلى عالم المقاهي، انطلاقًا من تاريخها المتمثل فيما حدث من حراك وفاعليات فنية وسياسية وفكرية في الحياة المصرية.

تاريخ حي داخل المقاهي ووسط جدرانها، تتحدث عنه الباحثة في إطار تناولها للبناء والحياة اليومية في مصر عمومًا، والقاهرة على وجه الخصوص، بما فيها من شوارع واسعة وبنايات متعددة الطو ابق ذات جماليات أخرى وتفاصيل مختلفة ومقاهٍ ومحال حديثة تتوجه لزبائن مختلفين.

لا تغفل الباحثة عن التاريخ، وتركز على مقهى «ريش» الذي نراه على الدوام مثل مشطٍ في ليل القاهرة، يصفف شعر منطقة وسط البلد بأناقةٍ تليق بها وبه. تشير ميسون صقر إلى ترك صاحب مقهى «ريش» القاهرة

لاستدعائه في بلده كي يشارك في الحرب (خلال الحرب العالمية الأولى وتقسيم البلدان العربية بعدها بين بريطانيا وفرنسا، كان صاحب المقهى هنري ريسينييه فرنسيًا وكانت القاهرة تابعة للاحتلال البريطاني آنذاك)، وتتكلم عن بيع المقهى لآخر في فترة الثورات، أو ترك بعضهم مع خروج الإنجليز وإعلان الملكية، أو ترك البعض الآخر مع التأميم، أو وجود صاحب مقهى من جنسية ويعتبر رعية دولة أخرى (إنجليزية لليونانيين في فترة خروج العثمانيين من المشهد المصري)، أو اشتراك رواد المقهى في تظاهرات أو بيانات سياسية، وغيرها من الأحداث.

ينطبق ذلك أيضًا على تحول المقهى مع تحول الشأن العام والقوانين والأوضاع، فتوقف النشاط الفني في أثناء الحرب أو وجود الحلفاء قرب المقهى أو تحول أنشطة المقهى الفنية إلى ثقافية بحتة مع بيع المسرح وترك صاحبه المغرم بالفن، أو تغير الميل مع ثورة 1952 للثقافة والسياسة.. أو إغلاق الأماكن المفتوحة من المقهى وتحوله من مقهى من المقاهي الأجنبية إلى مقهى ومطعم مع تغيّر شروط المقاهي وإلغاء المقهى الأجنبي.

ولا تنسى مؤلفة الكتاب الحديث عن مقهى «ريش» بوصفه مقرًا لتجمُع العرب والسياسيين واللاجئين، من الرئيس العراقي الأسبق صدام حسين إلى قحطان الشعبي، الذي أصبح عام 1967 أول رئيس لجمهورية اليمن الشعبية، وعبدالفتاح إسماعيل الذي أصبح رابع رئيس لها عام 1978، وقائد الثورة اليمنية عبدالله السلّال، والرئيس الفلسطيني ياسر عرفات وكذا صلاح خلف (أبو إياد)، وغيرهم الكثير.

في هذا السِفر الكبير، تستنطق ميسون صقر المروي وتعيد أو تستعيد الحكايات بشغف محبٍ يبحث لا عن الجديد، ولكن عن الاختلافات في كل حكاية.

هنا المقهى هو البيت، ووسط البلد هي المزار، والقاهرة هي روح الوطن؛ لهذا كله فإن «مقهى ريش» يستحق الاحتفاء.

نيفين ميللر.. الابنة المجهولة

«لا يُعرف رئيس وزراء لمصر باسم «ملر» ولعله مستشار الملك» (ص 47).

بهذا الهامش، علَّق المترجم والأكاديمي محمد عصفور على اسم «نيفين ملر» الذي ورد في كتاب تمثي برنن Timothy Brennan المعنون بـ«إدوارد سعيد.. أماكن الفكر»، والذي صدرت ترجمته العربية ضمن سلسلة عالم المعرفة، التي يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدولة الكويت.

الحقيقة أن الترجمة ثقافة، قبل أن تكون مجرد إتقان لغتين أو أكثر.

في الفقرة موضع التعليق، ورد نصًا:

«تفوق سعيد على بقية أفراد العائلة الموهوبين في الموسيقى كما تفوق في كل شيء آخر، وكان يتدرب من دون انقطاع بإشراف سلسلة من المعلمين. كان أشهر هؤلاء إغناس تيغرمان Ignace Tiegerman، وهو يهودي بولندي يحتلُ مكانة مهمة، إلى جانب صلته بسعيد، بوصفه عازفًا أسطوريًا للموسيقى الرومانسية، وبخاصة موسيقى شوبان Chopin وبرامز Brahms، ولم يكن يسمح إلا للمتفوقين بالدراسة تحت إشراف تيغرمان في المعهد الموسيقي التابع له في رقم 5 في شارع شامبليون خلف المتحف المصري، وكانت نيفين ملر Nevine Miller، ابنة رئيس وزراء الملك فاروق، واحدة من تلاميذه، وكانت اللغة الفرنسية هي لغة التخاطب. وكان تيغرمان يتقاضى جنيهًا عن كل درس (وهو مبلغ كبير آنذاك)، وكانت الدروس شديدة الانضباط. «لم يكن يسمح بالمناقشة». «وكان محقًا دائمًا.. وكان يُريك كيف يجب أن تعزف القطعة التي تستعد لعزفها، وإن تجرأت على المناقشة، فكل ما كان عليه فعله هو أن يُريك النوتة الموسيقية التي وضعها المؤلف، وكان ذلك كل ما هنالك» (ص 46-47).

تتداعى إلى الذهن الكثير من الأفكار بعد قراءة هذه الفقرة التي وردت في ترجمة محمد عصفور لكتاب تمثي برنن المعنون بـ«إدوارد سعيد.. أماكن الفكر».

الأكيد أن عصفور الذي قدّم للمكتبة العربية ترجمات و أبحاثًا مهمة لأعمال جبرا إبراهيم جبرا ومحمود درويش وتوماس مور ووليام شكسبير، أخطأ في تعليقه، في حين أصاب مؤلف الكتاب تموثي برنن.نعم، نيفين ملر (أو ميللر) هي ابنة رئيس وزراء مصري.

إنها نيفين حسين سري (1929-2021) ابنة رئيس وزراء مصر في عهد فاروق، وقد عاشت في الولايات المتحدة حتى توفيت في ولاية فلوريدا الأميركية.

في كتابها The Ivory Cell تقول نيفين ميللر:

«كنت الابنة الثالثة التي ولدت لناهد سعيد وحسين سري في القاهرة، آخر طفلة بعد شقيقتيَّ إحسان وعديلة، في الثامن من يونيو عام 1929. في تلك الحقبة بالذات، ربما كانت طفلة أخرى مصدر حزن بالنسبة إلى عائلتي الممتدة الكبيرة والمقربة. لكن إذا كان والداي يتوقان إلى صبي يحمل اسم العائلة، فإنني لم أكن أكثر حكمة. شعرت بأنني محل إعجاب من الجميع، وكانت طفولتي سعيدة للغاية، كنت جزءًا من أسرة محبة ومشغولة مليئة بالصحبة والألوان. بصفتهما رفيقتين في اللعب، كانت لديَّ شقيقتان، تُدعيان «نيني» و«دودي»، وقد استمتعنا بجيش حميد من الخدم والمربيات. بصراحة، أرى الآن أنني كنت شقية مدللة بعض الشيء.

«كنا نعيش في أحد أجمل مناطق القاهرة، في حي الزمالك، وهو مكان جميل شُيّد لكبار الشخصيات البريطانية. كانت مصر في ذلك الوقت تحت الحماية البريطانية، وبُنيت منازل الزمالك لكبار الشخصيات البريطانية. كان منزلنا من طابقين، أبيض مع مصاريع خضراء وحديقة جميلة. إنه ساحر ومريح، ويحتوي على مدفأة في كل غرفة - وهو تقليد بريطاني عملي

لأنه لا توجد وسيلة أخرى للتدفئة خلال أمسيات الشتاء الباردة. كان الطابق الأول عبارة عن منطقة استقبال بها بيانو كبير لامع، وغرفة طعام كبيرة، ومكتب والدي. لكننا كنا نعيش في الغالب في الطابق العلوي، حيث ندرس ونلعب في غرف النوم وغرفة العائلة المشمسة.

«كان والدي وأمي، مثل الأبناء حسني التربية في عصرهم، يجمعهم آباؤهم في زواج مرتب. لم يلتق الزوجان الشابان حتى يوم زفافهما، وكان هناك الكثير من القلق لدى كليهما. ولأن والدي قيل له إن زوجته المستقبلية تشبه والدها رئيس الوزراء، فقد شعر بالارتياح لرؤية أن عروسه الجميلة لم يكن لها شارب. هي بدورها كانت مفتونة به. كان شابًا جميل المظهر ولامعًا من عائلة طيبة في مصر. لقد بدا صارمًا ومتحفظًا ولكن تحت جلده كان يتمتع بروح الدعابة وقلبًا كبيرًا حاول إخفاءه وراء أسلوبه المفاجئ وخطابه المباشر.

«أمضت أمي و أبي ليلة زفافهما في منزل العائلة الخالي، وكالعادة، اتصل أجدادي بالهاتف في الصباح ليروا كيف انقضت الليلة. أجابت الخادمة وأجابت ببراعة أن كل شيء على ما يرام: طائرا الحب كانا يغنيان في الطابق العلوي!

«على الرغم من أن هذا المفهوم يبدو غير بدهي في عالم اليوم، فإن الزيجات المدبرة كانت في كثير من الأحيان سعيدة بشكل رائع، كما كان هذا. كانت الزيجات المدبرة لأخواتي، في سن 16 و18 عامًا، طويلة الأمد وناجحة أيضًا. زواجي الأول، مباراة حُب في سن الـ18، لم يكن جيدًا»[80].

نتوقف هنا لنوضح أن نيفين ملر (ميللر) هي ابنة أخت الفنان التشكيلي محمود سعيد، الذي رسم لها لوحة بورتريه شهيرة. كان زوج نيفين الأول إسماعيل مظلوم، ابن عم محمود سعيد، وهو نجل حسن مظلوم، شقيق

[80] Nevine Miller, The Ivory Cell, Indiana: AuthorHouse, 2013, pp. 1-2.

والدة سعيد، عديلة مظلوم. ويبدو أن نيفين أنجبت من زواجها الأول كلًا من نعمت ونهال وحسن. تزوجت نيفين لاحقًا من وليام ميللر، وعلى الرغم من انتقالها إلى الولايات المتحدة، فإنها ظلت مرتبطة جدًا بعمها محمود وحساسة تجاه أعماله، حيث تقول في كتابها المذكور آنفًا:

«كانت عائلة والدتي تضم عددًا من الشخصيات المهمة. كان شقيق والدتي، خالي الرائع محمود سعيد، فنانًا مشهورًا لعب دورًا محوريًا في تطوير الفن الحديث في مصر. لقد مات محمود منذ خمسين عامًا، ولكن مؤخرًا بيعت إحدى لوحاته بأكثر من مليوني دولار في مزاد أقيم في دبي» (ص 4).

في كتاب آخر عن محمود سعيد، تقول:

«لطالما كان عمي محمود كائنًا استثنائيًا في عيني. أتذكر جيدًا عندما سافر إلى باريس لقضاء عطلة الخمسينيات، عندما كنت أعيش هناك. سألته بعد ذلك ماذا يريد أن يفعل فأجاب على الفور: «أود أن أرى كاتدرائية شارتر مرة أخرى». ومن ثم في اليوم التالي، أخذنا السيارة وذهبنا إلى شارتر، حيث قضينا يومًا رائعًا معًا.

عندما كنا في الكاتدرائية، شرح لي بالتفصيل كل نافذة من الزجاج الملون، وتحدث عن ألوانها، والشمس التي أشرقت من خلالها وهيكل الكاتدرائية. لقد تأثرت بكل ما يعرفه وفوجئت إلى حد ما، لكنني استمعت بعناية إلى ما قاله. بعد زيارتنا، تناولنا الغداء في حانة صغيرة بجوار الكاتدرائية وأدركت مدى معرفته. لقد ظل ذلك اليوم في ذاكرتي حيث اكتشفت عمي حقًا. أتذكر أنني سألته لماذا لم يبع أبدًا أيًا من لوحاته فأجاب تلقائيًا دون أي تردد، «لأنني لا أستطيع بيع لوحة لشخص قد أرسم صورته غدًا».

بالنسبة لي، كان عمي كائنًا رائعًا، رجلًا ساحرًا مليئًا باللطف والطيبة ومليئًا بشكل خاص بالتواضع على الرغم من موهبته العظيمة. لقد أحب مصر من كل قلبه، وعكست لوحاته بشكل قاطع جميع جوانب وطنه»[81].

---

[81] نيفين ميللر، محمود سعيد: الرسام والرجل، 2015، مترجم عن الفرنسية.

وتتابع قائلة:

«كانت جدتي لأمي امرأة رائعة، وراقية للغاية، وتتحدث جميع اللغات الأوروبية. شغل زوجها، جدي، محمد سعيد باشا، منصب رئيس الوزراء. لكنه كان أيضًا مقامرًا ومن الواضح أنه لم يكن ناجحًا. لقد خسر الكثير من المال، ثم مات فجأة تاركًا جدتي مثقلة بديونه الهائلة. تقليديًا في ذلك المكان والزمان، تموت ديون الرجل معه. ومع ذلك، فإن جدتي، التي كانت من سلالة امرأة من حريم محمد علي لديها الكثير من أموالها الخاصة، قررت الوفاء بديونه. تجمعت الأسرة لمساعدتها في الشؤون المالية، ولكن ظل هناك الكثير لتسديده. استمرت بقية حياتها في التخلص من الديون، وأخيرًا تحررت منها قبل عامين فقط من وفاتها في عام 1960. كانت سيدة رائعة، حقًا، ببوصلة أخلاقية واضحة تمامًا.

«أما ابنتها، والدتي العزيزة، فقد تلقت تعليمها في المنزل على يد معلمين، وتتحدث عدة لغات، وكان لها صوت سوبرانو جميل. نمت لتصبح امرأة جميلة، تتمتع بعقل مستقل يسعى إلى أن تصبح واحدة من أكثر سماتها بروزًا. إحدى ذكرياتي الأولى هي لوالدتي راكعة بجانب سريري لتقبلني متمنية لي ليلة سعيدة وهي تشق طريقها لقضاء أمسية في القصر. كانت ترتدي اليشمك، وهو حجاب أبيض يغطي شعرها ووجهها، ولم يلمع من خلالها سوى عيناها السوداوتين الجميلتين. كالعادة، كانت والدتي ترتدي اليشمك كلما غادرت المنزل. لاحقًا، كانت من أوائل النساء في مصر اللواتي تخلّين عن الحجاب. لقد قررت ببساطة أنها لم تعد ترغب في ارتدائه، وهي فكرة متقدمة جدًا في مثل هذه العائلة الأرستقراطية. كان الحجاب رمزًا دينيًا، ودلالة على التميز والحماية لنساء الطبقة العليا؛ كانت جدتي ترتدي حجابًا أبيض كلما غادرت المنزل حتى يوم وفاتها.

«عندما أخبرت والدتي والدي عن رغبتها في التوقف عن ارتداء الحجاب، فاجأها بالأحرى، وقال: حسنا. انزعيه! تم تحريرها، رغم أنها استمرت في

ارتداء اليشمك كلما تناولت العشاء في القصر مع ابنة أختها وابنة عمي الأول صافيناز ذو الفقار، المعروفة باسم فريدة ملكة مصر وزوجة الملك فاروق» (ص 5).

في مذكراتها المنشورة، تقول نيفين ميللر:

«من ناحية أخرى، كانت عائلة والدي من أصل مصري، كانت ثرية للغاية وذات إنجازات على الرغم من كونها كذلك. كان جدي لأبي، إسماعيل سري باشا، قد عمل مهندسًا في فرنسا، وكان مسؤولًا عن الكثير من أعمال البناء في كارمارج في جنوب فرنسا، ومنحته الحكومة الفرنسية منزلًا جميلًا هناك تقديرًا لمواهبه. أصبح فيما بعد وزيرًا للأشغال العامة في مصر. كان أبي، مثل والده، تلقى تعليمه في مدرسة l'Ecole Centrale de Paris المرموقة، وتخرج أولًا في فصله. عمل أيضًا كمهندس في فرنسا وتحدث اللغة بإتقان. في وقت لاحق من حياته كان يقود الحكومة المصرية كرئيس للوزراء ونال رتبة باشا، وخيبة الأمل الوحيدة التي شعرت بها والدتي عندما رأته كانت ... أنه كان أصلعًا بالفعل. . . وكانت تحلم دائمًا بأن يكون لها زوج لديه الكثير من الشعر بحيث يمكنها أن تمرر يديها من خلاله وتداعبه باعتزاز- في الواقع كانت تلك تفاصيل ثانوية، وقد تغلبت بسرعة على خيبة أملها» (ص 5).

في صورة رسمية للملكة فريدة في يوم زفافها في يناير 1938 ظهرت ومعها من اليمين نيفين حسين سري ابنة خالة الملكة، ثم ابنة خالها نادية محمود سعيد ثم شقيقها الأصغر شريف ذو الفقار وإلى جانبه ابنة خال الملك نازلي صبري. فستان الملكة وإشبيناتها كانت من تصميم دار ورث الباريسية العريقة.

غادرت نيفين مصر في عام 1948 للدراسة في باريس على يد مارغريت لونج، عازفة البيانو الفرنسية المرموقة التي عرضت لأول مرة كونشيرتو رافيل في جي وتدربت مع ديبوسي وفوري.

حملت نيفين حسين سري، إذن، اسمها الجديد «نيفين ميللر» إثر زواجها من ضابط المارينز السابق وليام (بيل) ميللر (1923-2010)، في حفل عائلي محدود أقيم في الولايات المتحدة وحضرته ابنتها نعمت المقيمة في باريس. استمرت الزيجة نحو أربعة عقود، حتى وفاة وليام ميللر في 29 أبريل 2010، و أقيمت مراسم الجنازة في كنيسة سيدة الرحمة الكاثوليكية في بوكا غراند بفلوريدا، ما يعني أن تموثي برنن أصاب في وصفها في كتابه بأنها ابنة رئيس وزراء في عهد الملك فاروق.

التمرد في «إمبراطورية الرعاع»

قليلة هي الروايات العربية التي تتناول جانبًا من تاريخ مصر القديمة، وحياة ملوك تلك الحضارة، التي ما زالت تبهر العالم، وتحمل إليه العديد من الأسرار. ولعلنا نذكر رواية «كفاح طيبة» للروائي نجيب محفوظ التي نُشرت للمرة الأولى عام 1944، وهي الثالثة بين رواياته التاريخية بعد «عبث الأقدار» (1939) و«رادوبيس» (1943) وتُصوِّر كفاح شعب مصر في سبيل استرداد حريته وطرد الغزاة الهكسوس من بلادهم، في إسقاطٍ تاريخي للأحداث على كفاح الشعب المصري في أوائل القرن العشرين للتحرر من الاحتلال البريطاني وتحقيق استقلاله.

هناك أيضًا رواية «إيبو العظيم» للروائي وعالم الآثار د.حسين عبدالبصير، التي تدور أحداثها المتخيلة في مصر الفرعونية، وخصوصًا في فترة ما بعد عصر الدولة القديمة من خلال سرد قصص مجموعة شخصيات في تلك الفترة شديدة التوتر والاضطرابات، حيث يقول د. حسين عبدالبصير: يتعلم القارئ من الحكيم «إيبوور»، كبير الكتاب في القصر الملكي في العاصمة «مَنف»، المهموم بمراقبة أحوال العباد في البلاد، ويتعرف إلى زوجته الجميلة «سِشن» وابنه «بِتاح»، ويعجب بالجميلة «مِيريت»، شقيق قائد الجيش الملكي «نخت»، ويقرأ قصص الكاتب «مرو» العاشق الشيقة، ويدخل إلى أعماق و أقوال و أفعال الكاتب المهرطق «جحوتي»، ويغوص في حياة وأسرار عشيقته المثيرة «حتحور».

وربما كان هذا هو أحد أسباب أهمية رواية أحمد عمر «إمبراطورية الرعاع» (المكتب العربي للمعارف، 2022) التي تلتقط حقبة مدهشة من التاريخ المصري القديم، وتتناوله بطريقة سلسة ومبسطة، تجذب القارئ الراغب في الاطلاع على قطوف من تاريخ مصر القديمة.

تدور الرواية حول شِبسكاف وحبيبته نِفرميم، اللذين عاشا في فترة حُكم بيبي الثاني الذي حكم مصر أكثر من 94 عامًا. ربما تتكرر قصة

شِبسكاف في التاريخ مرات ومرات، لكن هذا الشاب مات في أحد المعابد الفرعونية جنوبي مصر -حينذاك- بعد أن ظل لا يشيخ، تكفيرًا له لذنبه في الثورة التي قادها الملك تيتي الثاني، والتي كانت السبب فيما بعد لما يُعرف في التاريخ بعصر الاضمحلال، وكانت أيضًا من أسباب ضعف الدولة المصرية وسقوط أجزاء منها في يد الهكسوس المهاجرين من شرق أو وسط آسيا، كما يقول مؤرخون.

كان شِبسكاف ابنًا لأحد العامة، وكان والده ممن يعملون على تشكيل الحلي المعدنية؛ لذا كان مقربًا من الحاشية الملكية لصنعته المهمة.

ذات يوم رأت الفتاة الجميلة «نِفرميم» ذات الشعر الأسود الطويل، الفتى المقدام «شِبسكاف» فأعجبت به. تعارفا، وتعددت اللقاءات بينهما على ضفاف النهر، ثم دعاها لمرافقته إلى الصحراء لمشاهدته وهو يصطاد الغزلان والأرانب البرية. تمكن شِبسكاف في ذلك اليوم من اصطياد غزالة وأرنبين بريين. كان يوم سعده، حتى أنه أخبرها بأنه يتفاءل بها جدًا؛ إذ لم يحدث له من قبل أن نال هذا الصيد الوفير. يدعوها وعائلتها وعدد من الجيران لتناول العشاء في بيت أسرته.

يحصل والد شِبسكاف على فرصة اختبار لضم ابنه إلى الجيش الملكي، وينجح الفتى في اختبارات الجسارة والشجاعة. يطلب شِبسكاف من والديه الذهاب معه إلى منزل والد نِفرميم لطلب الزواج منها وهو محمّلٌ بالهدايا. في تلك الفترة يبني شِبسكاف منزله الجديد ويتفق مع عائلة نِفرميم على موعد الزفاف.

بعد الزواج، يُستدعى شِبسكاف للانضمام رسميًا إلى الحرس الملكي، في التوقيت الذي تُخبره فيه نِفرميم بحملها.

يطلب منه قائده الاستعداد لمعسكر تدريبي قريب من الفرما لمدة شهر، لكنه يفاجأ بأن التدريب يخص القتال، استعدادًا للمشاركة في حرب أو

معركة. يُمنح شِبسكاف إجازة لمدة شهر، على أن يعود ثانيةً إلى الفرما للتوزيع على المهام التي سيُكلف بها.

فوجئ شِبسكاف بأنه سيُرسل لخوض حرب في أقصى شمال أرض كنعان، ومحاربة إحدى الممالك هناك التي لم تُقدِّم فروض الطاعة والولاء للملك المصري.

أبلى شِبسكاف في المعارك بلاءً حسنًا ونال ترقيات متتالية تقديرًا لشجاعته، حتى أصبح قائد سرية. إلا أن قدمه اليسرى بُتِرت في إحدى المعارك على يد مقاتلين أعداء باغتوه وأصابوه بشدة. يخضع المصاب للعلاج، ثم يتقرر تسريحه مع منحه مكافأة تعويضًا له عن خسارة قدمه.

عاد شِبسكاف إلى زوجته وعائلته حزينًا متذمرًا، وسرعان ما يقرر التمرد والثورة مع آخرين على السلطات التي ترسلهم للقتال في أرضٍ غريبة، من دون تفسير كافٍ، قبل أن تتركهم للأقدار المأساوية حال مقتلهم أو إصابتهم.

«نحن من سنحكم» (ص 103).

بهذه العبارة تنطلق شرارة التمرد، ويتمكن شِبسكاف من تدريب كثيرين على القتال وتنفيذ مهمة الإغارة على قصر الملك وشنقه.

إلا أن الصدمة الحقيقية جاءت في ظل تفكك الدولة وانتشار الاضطرابات والفوضى، وسط تخبط الإدارة الجديدة التي تجهل كل شؤون الحُكم.

تتوالى أحداث «إمبراطورية الرعاع» التي تحمل مفاجآت، ولمحات من التاريخ، تشير في معظمها إلى إلمام جيد بالتاريخ لدى الكاتب أحمد عمر، الذي يحاول ببساطة تقديم التاريخ في قالب روائي سهل الفهم والاستيعاب.

العظماء السبعة في دولة التلاوة

تطمئن النفس إلى صحة مقولة إن مصر هي عاصمة دولة التلاوة، وإن مدرسة القرآن المصرية كانت -وما زالت- هي الأولى والأهم والأشهر والأكثر نفوذًا وتأثيرًا، بكل ما تتفرد به من بصمة خاصة في فن الأداء، وما تتميز به بالحفظ التام والتمكن وحلاوة الصوت الذي يصل بالمعاني إلى شغاف القلوب.

وإذا كانت المطابع قد دارت من قبل وقدّمت أعمالًا في هذا الصدد، لعل أشهرها «ألحان السماء» (أخبار اليوم، 1959) لمحمود السعدني، وكتاب إبراهيم داود «طبعًا أحباب: جولة في حدائق الصادقين» (الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2019)، وكذا «عباقرة التلاوة في القرن العشرين» («كتاب الجمهورية»، 1999) للصحفي شكري القاضي، و«نجوم العصر الذهبي لدولة التلاوة» («كتاب اليوم» في «الأخبار»، 2012) للكاتب نبيل حنفي، و«القرآن بصوت مصر» (الهيئة العامة للكتاب، 2016) للمؤلف أبو طالب محمود، و«سفراء القرآن: أهل الله وخاصته» (مركز الراية، 1999) للإذاعي أحمد همام، فإن الكاتب الصحفي أيمن الحكيم يُقدِّم تجربة مغايرة لا تقوم على الرأي فحسب وإنما تدعم المحتوى بمقابلات ومعلومات جديدة مع تحليل أصوات المقرئين وفقًا للمقامات الموسيقية، وذلك عبر كتابه «مزامير القرآن: العظماء السبعة لدولة التلاوة» (منشورات إبييدي، 2022).

يرصد الحكيم في كتابه الذي يقع في 208 صفحات من القطع المتوسط، مسيرة حياة سبعة من كبار قراء القرآن المصريين الراحلين، هم محمد رفعت ومصطفى إسماعيل وعبدالباسط عبدالصمد ومحمود خليل الحصري ومحمد صديق المنشاوي ومحمود علي البنا ومحمد محمود الطبلاوي.

غير أنه لا يستهل كتابه بالتأسيس لبدايات مدرسة القرآن في مصر، ويشير إلى أن هناك شبه إجماع على اعتبار الشيخ أحمد ندا هو المؤسس

الفعلي، وبه تبدأ المسيرة والصفحة الأولى. الشاهد أن ظهور الشيخ أحمد ندا في بدايات القرن العشرين يمثل حدثًا فارقًا وتأسيسًا فعليًا لمدرسة القرآن المصرية الحديثة. اشتهر الشيخ أحمد ندا بعذوبة صوته، وكانت له طريقة خاصة في التلاوة، تأخذ بالأسماع والقلوب.

وما نعلمه هو أن الشيخ أحمد ندا أصبح في عصره أغلى مقرئ في مصر، وقفز أجره في سنوات معدودات من خمسة جنيهات إلى 100 جنيه، وحقق ثروة كبيرة، فانتقل من حارته في العباسية إلى قصر اشتراه وكان يقيم به ندوات يدعو إليها رجال الحُكم والسياسة والأدب، كما أصبحت له عربة «حنطور» تجرها ستة خيول، الأمر الذي أغضب الخديو، فأجبره على أن يكتفي في عربته بحصانين فقط.

اللافت للانتباه أن الشيخ أحمد ند رفض تسجيل القرآن، وكانت حجته الشرعية، فالأسطوانة التي ستحمل صوته قارئًا لكتاب الله لا تليق بجلاله، ومعرضة للإلقاء في أماكن لا تتفق مع قدسيته.

وكان من حُسن الحظ أن فترة مطلع القرن العشرين شهدت سطوع أسماء أخرى في عالم التلاوة، ومنهم الشيخ يوسف المنيلاوي، الذي عاصر الشيخ ندا، بل كان أكبر منه عمرًا، وكان صديقًا للشيخ سلامة حجازي الرائد المسرحي الشهير، وكان يتمتع بصوتٍ متفرد وصفه الشيخ عبدالعزيز البشري، الكاتب والصحفي المرموق، بأنه كان شجيًا وفيه حزنٌ وشجن.

هناك أيضًا الشيخ محمد القهاوي، المقرئ المفضل للزعيم سعد زغلول، وكان المثل الأعلى لتلميذه الشيخ محمد رفعت، الذي كان وصفه بأنه أجمل الأصوات وأرقها وأعذبها. بطبيعة الحال، هناك أسماء أخرى لامعة في عالم التلاوة، مثل منصور الشامي الدمنهوري، محمد عمران، حمدي الزامل، كامل يوسف البهتيمي، راغب مصطفى غلوش، طه الفشني، محمد الفيومي، عبدالفتاح الشعشاعي، أبو العينين شعيشع، عبدالعظيم زاهر، أحمد الرزيقي.. وغيرهم.

يقدِّم الكتاب تحليلًا موسيقيًا خاصًا بكل صوت لكل مقرئ من أعلام التلاوة السبعة، مخصصًا لكل منهم مساحته، مُظهرًا نقاط قوته والمقامات التي يتألق فيها، موضحًا مدى فرادة أسلوبه من خلال شهادات يستعرضها مؤلفه وينقلها على لسان موسيقيين محترفين؛ إذ قدم تحليل كل من المطرب محمد ثروت، والموسيقار هاني شنودة لصوت الشيخ محمد رفعت، بجانب تحليل الموسيقار منير الوسيمي لصوت الشيخ عبدالباسط عبدالصمد، مؤكدًا أن الكثير من قرّاء القرآن الكريم في مصر درسوا المقامات الصوتية والغنائية.

ويفاجئ الحكيم قراء كتابه بكون الشيخ القارئ، محمد رفعت، كان «سمّيعًا» من طراز رفيع للسيمفونيات العالمية، وحرص على اقتناء أعمال عملاقي الموسيقى بيتهوفن وموتسارت، وأن الشيخ محمود علي البنا كان قد درس الموسيقى ومقاماتها، دراسة احترافية على يد الملحن الشيخ درويش الحريري، الذي كان أستاذ الموسيقار محمد عبدالوهاب، موضحًا كيف كان المطرب عبدالوهاب نفسه معجبًا بالشيخ الطبلاوي، ويطلق عليه لقب صاحب النغمة المستحيلة.

أما الشيخ القارئ مصطفى إسماعيل، فيكشف الكاتب عن علاقته الوطيدة بكوكب الشرق أم كلثوم، بحكم جيرتهما وأن المطربة الأشهر في عصرها، لطالما دعته لتناول الطعام في فيلتها بالإسكندرية لتسأله في نقلات المقامات التي أتقنها الشيخ، لافتًا إلى أن الشيخ عبدالباسط سبق أن حضر حفلًا موسيقيًا لكوكب الشرق في مسرح الأزبكية.

يتناول الكاتب جانبًا من سيرة الشيخ محمد رفعت (1882-1950)، الذي جمع صوته بين القوة والتمكن والخشوع. ورغم بدائية التسجيلات التي نسمعها للشيخ محمد رفعت، فإن صوته يظل بحق «قيثارة السماء». كان أغلب المهتمين بالموسيقى يكتبون عن صوته، ويعملون على فك طلاسم شفرة الموسيقى القرآنية؛ إذ كان الشيخ أحيانًا يقلب العبارة على مختلف

الوجوه النغمية، ليضع بذلك المعنى في مرآة نغمية جديدة كل مرة تكشف جانبًا خفيًا مستترًا من المعنى.

ويستشهد الكاتب برأي الروائي خيري شلبي، الذي وصف صوت الشيخ بأنه سيمفونية القرآن، والتفسير الموسيقي له، وأنه تفسير عبقري فذ، يضيء المفردات بمجرد نطقها، ثم يعيد فيلمّ المفردات كلها في جملة نغمية، تتضمن جوهر المعنى الكلي للجملة القرآنية، ليتحول المعنى إلى نشيد وجداني يرفرف عليه علم السماء. دعونا لا ننسى أن صوت الشيخ محمد رفعت كان مطواعًا وفيه سخاء شديد مهما اختلفت الطبقة التي يؤدي منها، سواء من «قرار» صوته أو من «جواباته» العليا.

وقد لا يعرف كثيرون أن الشيخ محمد رفعت كان متصوفًا، ينتمي إلى الطريقة النقشبندية، وهي طريقة أسسها شاه نقشبند.

أما الشيخ مصطفى إسماعيل (1905-1978) فقد تبارى عشرات من أكابر أهل القرآن في إبداء الإعجاب بصوته وقدراته، منذ أن جاء من طنطا إلى القاهرة، ليصبح طوال أكثر من ربع قرن أبرز نجوم دولة التلاوة. صوت مكتمل الجمال والقوة في جميع درجاته، يجيد الإحساس بكل ألفاظ القرآن ومفرداته. وليس سرًا أن أم كلثوم ومحمد عبدالوهاب كانا من أحرص الناس على الاستماع إلى تلاوته للقرآن الكريم.

ويمثل صوت الشيخ عبدالباسط عبدالصمد (1927-1988) حالة فريدة. وإذا كان محمود السعدني يرى أن صوت الشيخ رفعت له مذاق التفاح، وصوت الشيخ مصطفى إسماعيل في حلاوة العنب البناتي، ويشعر في صوت الشيخ محمود خليل الحصري بطعم الجوافة، وصوت محمود علي البنا له حلاوة البطيخ الشلين، وفي صوت الشعشاعي مذاق الرمان.. فإنه اختار لصوت الشيخ عبدالباسط عبدالصمد مذاق الخوخ. ويظل صوت الشيخ عبدالباسط واحدًا من العلامات الكبرى في دولة التلاوة المصرية؛ إذ يجمع بين الرقة والخشوع والصفاء والحزن النبيل.

صوت يتسم بطول النفس والقدرة على تلاوة الآيات في نفسٍ واحد بسهولة وعذوبة.

خصَّص مؤلف كتاب «مزامير القرآن» فصلًا كاملًا للحديث عن المقرئ الشيخ محمد صديق المنشاوي (1920-1969)، الملقب بالصوت الباكي، ومقرئ الجمهورية العربية المتحدة، والذي كان أحد أعلام تلاوة القرآن المجود على مستوى العالم العربي والإسلامي.

صوتٌ يفيض بالخشوع، حتى أنه نال لقب ريحانة المقرئين، وكان يوصف بأنه قطب التلاوة، وكانت له مدرسته في التلاوة، فلم يقلد أحدًا، وكان شعاره «أنا لا أخرج من الصعيد.. ولا الصعيد يخرج مني»!

ويصف الكتاب المنشاوي بأنه «واحد من العلامات الكبرى في دولة القرآن المصرية، رغم أنه كان أقصرهم عمرًا؛ إذ رحل قبل أن يكمل الخمسين، لكنه استطاع أن يكون صاحب مدرسة وطريقة، حاول كثيرون تقليدها»، مشيرًا إلى أن الفترة منذ منتصف الخمسينيات حتى منتصف الستينيات كانت هي ذروة تألق الشيخ المنشاوي، فذاع صيته في العالم الإسلامي، وقرأ في الحرمين المكي والمدني، وتعددت رحلاته إلى المسجد الأقصى وطاف العالم الإسلامي، وكان جمهوره يحتشدون لسماعه في مسجد الزمالك؛ إذ يقرأ كل جمعة.

ويستشهد المؤلف برأي خبير الأصوات والمقامات والقراءات صفوت عكاشة، في صوت المنشاوي كقارئ للقرآن، والتي يوضح خلالها أن الشيخ ينتمي لمدرسة الأحكام المُحكمة في التجويد، ومخارج الحروف والقراءات المتو اترة السبع أو العشر، مشيرًا إلى أن صوت المنشاوي لم يكن بحاجة إلى وقت للتسخين قبل القراءة، فهو صوت سلس، ومرن، ونقي بالفطرة، في قراره دافئًا وحنونًا يذيب القلوب، وفي جو ابه يحتفظ بكل الخشوع والروحانية.

كان المنشاوي يبدأ قراءته من مقام البياتي كباقي القراء، ثم ينتقل إلى أي مقام يتراءى له، بحسب معنى الآية التي يقرأها، كما لم يكن يلتزم بترتيب المقامات كما يفعل باقي القراء، وكان أيضًا مميزًا في مقامات النهاوند، والراست والسيكا.

ويُنظر إلى الشيخ محمود علي البنا (1926- 1985) على أنه أمير قرآن الفجر وملك «القفلات». والذين عاشوا زمن البنا وسعدوا بالاستماع إليه في تلاواته الحية، يدركون معنى الأجواء الملائكية التي كانت تحف بهذه المجالس، خاصة في تلاوات صلاة الفجر، حيث كان يتجلى فيها صوته ويصل بأدائه إلى ذُرىً رفيعة.

ويمكن أن نطلق على الشيخ محمود خليل الحصري (1917-1980) لقب «حارس القرآن» و«وزير دولة التلاوة»؛ إذ كان صاحب أداءٍ فذ في القراءة المتقنة والالتزام الصارم بالأحكام. من هنا يمكن فهم الحرص على تسجيلات الشيخ الحصري وبثها عبر إذاعة القرآن الكريم منذ انطلاقها في 25 مارس 1964. كان ابن قرية شبرا النملة في محافظة الغربية صاحب مدرسة في التلاوة اعتبرها كثيرون «الميزان» الذي يمكنك أن تقيس عليها وتحتكم إليها.

أما الشيخ محمد محمود الطبلاوي (1934-2020) فقد اعتبره محمود السعدني «آخر حبة في سبحة المقرئين العظام» بفضل صوته الذي يمتاز بالحلاوة والطلاوة، وكان يفاخر بأنه أغلى مقرئ في مصر، واعتاد أن يركب سيارات فارهة. وكان المقرئ المصري الوحيد الذي طلبه العاهل الأردني الملك حسين ليقرأ في عزاء والدته الملكة زين، كما طلبه الرئيس السوري حافظ الأسد ليقرأ في عزاء ابنه باسل.

كتاب «مزامير القرآن: العظماء السبعة لدولة التلاوة» متعة لا تُضاهى، تستدعي أسماءً وأصواتًا خالدة في علم تلاوة القرآن في مصر ومحيطها العربي بل وفي الأقطار الإسلامية ككل.

سيرة موجزة

ياسر ثابت، صحفي مصري، من مواليد ألمانيا عام 1964.

حاصل على درجة الدكتوراه في الصحافة عام 2000.

عمل مديرًا للأخبار في قناة «سكاي نيوز عربية»، أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة (2011)، ومنتجاً أول للأخبار في قناة «الجزيرة» في قطر (2002)، ورئيساً لتحرير غرفة الأخبار في قناة «الحرة» في الولايات المتحدة (2007)، ورئيساً للتحرير في قناة «العربية» في دبي، الإمارات العربية المتحدة (2007).

تتضمن قائمة مؤلفاته:

أولًا: إصدارات باللغة العربية:

«كلَّ يومٍ شوق» (دار ميريت، القاهرة 2021)

«الموسيقى العارية: أساطير في مملكة الغناء» (دارزين، القاهرة 2021)

«طقوس الجنون» (منشورات إبييدي، القاهرة 2021)

«مقامات الروح: دليل إلى الأغنية العربية» (دار خطوط وظلال، عمان 2021)

«حكمة السيقان» (منشورات إبييدي، القاهرة 2020)

«الرومانسيون» (دارزين، القاهرة 2020)

«عادات الحب السيئة» (دار اكتب، القاهرة 2020)

«صراع تحت القبة» (دارزين، القاهرة 2020)

«خدوش إضافية» (دارزين، القاهرة 2020)

«إثم قديم» (دار الأدهم، القاهرة 2019)

«سعال وطني» (دارالأدهم، القاهرة 2019)

«ولع» (دارالأدهم، القاهرة 2019)

«الحرب في منزل طه حسين» (دارزين، القاهرة 2019)

«عشاق وشياطين: التاريخ الممنوع للسينما» (داراكتب، القاهرة 2019)

«أبناء البكاء» (دارزين، القاهرة 2019)

«الأهداف لا تعتذر» (داراكتب، القاهرة 2019)

«مراعي الذئاب» (دارزين، القاهرة 2018)

«يطل الخجل من حقيبتها» (دارزين، القاهرة 2018)

«موسوعة كأس العالم: من أوروغواي 1930 إلى روسيا 2018» (دار كنوز، القاهرة 2018)

«الملك والفرسان الثلاثة: عرب روسيا 2018» (دار كنوز، القاهرة 2018)

«قبل الذروة بقليل» (دارزين، القاهرة 2018)

«قانون رأس السمكة: أمة في خطر» (داردلتا، القاهرة 2018)

«لصوص وأوطان» (مركزالحضارة العربية، القاهرة 2018)

«فاسدون والله أعلم» (داردلتا، القاهرة 2017)

«الوزير في الثلاجة: كواليس صناعة وانهيار الحكومات في مصر» (دار دلتا، القاهرة 2017)

«أهل الضحك والعذاب» (داراكتب، القاهرة 2017)

«سيرة اللذة والجنس في مصر» (داراكتب، القاهرة 2017)

«موسوعة حصاد الأولمبياد: الدورات الأولمبية في 120 سنة» (دار كنوز، القاهرة 2016)

«باشوات وأوباش: التاريخ السري للفساد» (مركز الحضارة العربية، القاهرة 2016)

«خنجر في المرآة: نصوص ووجوه منسيّة» (دار اكتب، القاهرة 2016)

«جمرتان: تمارين على النسيان» (دار اكتب، القاهرة 2016)

«الموت على الطريقة المصرية» (دار اكتب، القاهرة 2016)

«حرائق التفكير والتكفير: شخصيات وصدمات» (دار اكتب، القاهرة 2016)

«العصا والمطرقة: صراع السلطة والقضاء» (دار اكتب، القاهرة 2015)

«صديق الرئيس: حكام مصر السريون» (دار اكتب، القاهرة 2015)

«دين مصر: أمراء الدم والفيديو» (دار اكتب، القاهرة 2015)

«وطن محلك سر» (دار اكتب، القاهرة 2015)

«المتلاعبون بالعقول: سقطات الإعلام في مصر» (دار اكتب، القاهرة 2015)

«حروب الهوانم» (دار اكتب، القاهرة 2015)

«مصر قبل المونتاج» (دار دلتا، القاهرة 2015)

«حكام مصر من الملكية إلى السيسي» (دار الحياة، القاهرة 2014)

«غرفة خلع الملابس: وجوه وقياسات» (دار اكتب، القاهرة 2014)

«أجمل القتلة» (دار اكتب، القاهرة 2014)

«ذنب» (دار اكتب، القاهرة 2014)

«الصراع على مصر: ذئاب مبارك والعهد الجديد» (دار كنوز، القاهرة 2014)

«أيامنا المنسيّة» (منشورات ضفاف، بيروت/منشورات الاختلاف، الجزائر 2014)

«تحت معطف الغرام» (دار اكتب، القاهرة 2014)

«مراودة» (دار اكتب، القاهرة 2014)

«زمن العائلة: صفقات المال والإخوان والسلطة» (دار ميريت، القاهرة 2014)

«صناعة الطاغية: سقوط النخب وبذور الاستبداد» (دار اكتب، القاهرة 2013)

«رئيس الفرص الضائعة: مرسي بين مصر والجماعة» (دار اكتب، القاهرة 2013)

«حروب العشيرة: مرسي في شهور الريبة» (دار اكتب، القاهرة 2013)

«دولة الألتراس: أسفار الثورة والمذبحة» (دار اكتب، القاهرة 2013)

«محاكمة الرئيس: البحث عن القانون الغائب» (دار اكتب، القاهرة 2013)

«شهقة اليائسين: الانتحار في العالم العربي» (دار التنوير، القاهرة 2013)؛ (طبعة ثانية، دار اكتب، القاهرة 2020)

«قصة الثروة في مصر» (دار ميريت، القاهرة 2012)؛ (طبعة ثانية، مكتبة الأسرة، القاهرة 2013)

«هيا بنا نلعب: عن الأوطان والأوثان» (دار اكتب، القاهرة 2012)

«فضة الدهشة: تغريد على غصن تويتر» (دار العين، القاهرة 2012)

«لحظات تويتر: ألف تغريدة وتغريدة» (دار العين، القاهرة 2011)

«جرائم بالحبر السري» (مركز الحضارة العربية، القاهرة 2010)

«حروب كرة القدم» (دار العين، القاهرة 2010)؛ (طبعة ثانية، دار اكتب، القاهرة 2019)

«فتوات و أفندية» (دار صفصافة، القاهرة 2010)

«فيلم مصري طويل» (مركز الحضارة العربية، القاهرة 2010)

«كتاب الرغبة» (الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت 2010)

«جرائم العاطفة في مصر النازفة» (الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت 2009)

«يوميات ساحر متقاعد» (دار العين، القاهرة 2009)

«قبل الطوفان: التاريخ الضائع للمحروسة في مدونة مصرية» (كتاب «ميزان»، القاهرة 2008)؛ (طبعة ثانية، دار كنوز، القاهرة 2013)

«جمهورية الفوضى: قصة انحسار الوطن، و انكسار المواطن» (كتاب «ميزان»، القاهرة 2008)؛ (طبعة ثانية، دار كنوز، القاهرة 2013)

«ذاكرة القرن العشرين» (مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة 2001)؛ (طبعة ثانية، دار اكتب، القاهرة 2019)

«موسوعة كأس العالم» (مدبولي الصغير، القاهرة 1994).

ثانيًا: إصدارات باللغة الإنجليزية:

Peter Furtado (Editor), Revolutions: How they changed history and what they mean today, London: Thames & Hudson Ltd, 2020.

الفهرس

رابعًا: تاريخنا